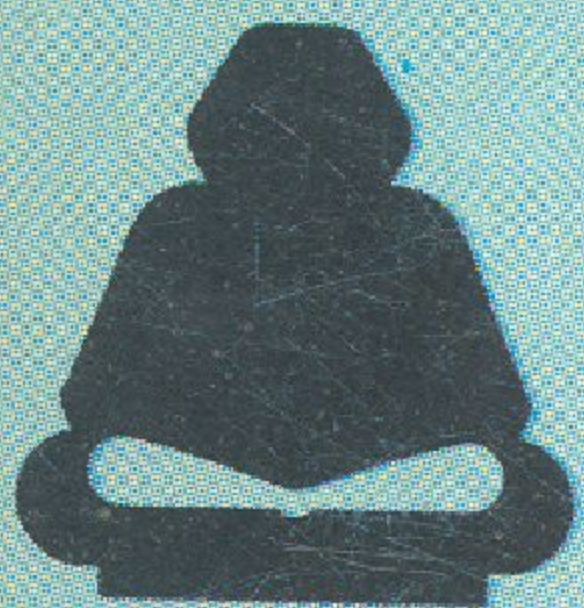


مهرجان جاز الفراعنة للجميع

الأعمال
الفكرية

سامي خشبة

مصطلحات فكرية



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

مصطلحات فكرية

مصطلحات فكرية

سامي خشبة



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

مصطلحات فكرية
سامي خشبة

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف:

الإشراف الفني:

للفنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وإن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

احتفالية

Carnivalism

أحد المصطلحات الأساسية التي صاغها المفكر الروسي المجدد ، ميخائيل باختين ، لعرض الظاهرة الثقافية الاجتماعية ، التي اكتشفها بنفسه ، وهي ظاهرة دخول - أو تسلل - الشكل أو الأسلوب الاحتفالي ، الى الحياة اليومية والى اللغة ، والأدب . وكان علماء الاجتماع - من أتباع مدرسة دور كايم الفرنسية - يقولون بأن وظيفة « الطقوس » ذات الشكل الاحتفالي .. هي أن تعكس اتجاه القيم والممارسات السلوكية : فما هو هابط أو خفيض .. يصبح مرتفعا ساميا ، وما هو محرم يصبح فرضا ملزما - ومن ثم القيام بدور « صمام الأمان » للتنفيس عن التوترات المختلفة (بالرقص الهائج مثلا ، أو بذبح القرابين واسالة الدماء ،

أو بالصراع العنيف ، أو الصياح الجماعي والتهليل .. الخ) ..
وذلك بهدف الحفاظ على استقرار توازن البناء الاجتماعي . ولكن
ياختين ، نظر الى : « المسخرة الجماعية » والمرح الاحتفالي الذي
كانت تمارسه شعوب أوروبا في القرون الوسطى - نظرة معاكسة ،
واعتبرها مظهرة منظمة للتعبير عن السخط على مؤسسات
المجتمع الاقطاعي ، وأنها محاولات - فنية - ثقافية - مبكرة - قبل
الثورات الكبرى - لتدمير تلك المؤسسات والاستهزاء برموزها
وشخصها . وفي دراساته عن الكاتب الفرنسي الساخر رابليه ،
وعن الروسي الواقعي الانتقادي ديستوفسكي .. رأى أنهما
استخدما أسلوب التصوير - أو التعبير - التصويري ، الساخر
والمتهم اللاذع ، الخيالي - عند رابليه ، والواقعي أو النفسي عند
ديستوفسكي - ولكنه - « الاحتفالي » عند الاثنين لنفس الغرض .
وقال باختين ان استخدام العنصر الشعبي - التهمي والساخر
اللاذع عند الكتاب الكبار ، امتزج دائما بالنشاط « الجماعي »
المعبر عن الرأي الشعبي في المؤسسات والأوضاع المرفوضة ، وعن
السعي الجماعي لاسقاطها ، أو لـ « نزع التيجان » المزيفة من على
رؤوس رموزها : كما اهتم بتداخل وجهات النظر والمواقف واللغات
في الحوارات ، التي كانت تتكون منها تلك « الاحتفاليات » الشعبية ،
مما يعبر عن التوجه « الديمقراطي » الأصيل للفنون والمظاهر .

احساس مركب

Synaesthesia

هو الاحساس الناشئ من أكثر من حاسة واحدة ، حيث تتداخل معطيات الحواس في الذهن . وسواء كانت تجربة مثل هذا الاحساس تجربة « واقعية » في الحياة العادية ، أو تجربة « فنية » أي ناشئة من تلقى عمل فنى ما ، فإنها قد تكون تجربة « واعية » يعيشها الانسان وهو في حالة صحوة الواعى ، أو قد تكون تجربة غير واعية أشبه بالهلوسة .

ويشير المصطلح أيضا الى المعنى الذى أشار اليه - للمرة الأولى - الناقد الفرنسى جول ميلت عام ١٨٩٢ ، بقوله : ان التجربة الفنية ، والدلالة الفنية أيضا تزدادان اتساعا وعمقا ، اذا تعمد الأديب

أو الشاعر أن يمزج بين معطيات الحواس ، وأن يستثير في العبارة الواحدة أكثر من حاسة واحدة ، مثل : لون زاعق منفر الرائحة ، أو نغمة فضية ناعمة (فاللون مرتبط بحاسة الإبصار ، ولكنه يوصف بكلمة مرتبطة بحاسة السمع ، ثم بكلمتين ترتبطان بحاسة الشم . . وهكذا) والحقيقة أن مثل هذه التركيبات الرامية إلى تعميق التجربة الفنية ، قد استخدمها الشعر من قديم الزمان وفي كل اللغات تقريبا ، ولكنه أصبح أسلوبيا مميزا للرومانتيكيين ، ثم للرمزيين بعدهم - في القرن الماضي - مثلما يعرف كثيرون عن سونيته بودلير المشهورة : « توافقات » ، وفي كل الشعر الرمزي ، والدراما الرمزية والتعبيرية بعد ذلك .

وقد استفاد الشعراء ، وكتاب القصة والرواية المعاصرون من هذا الأسلوب الفني في تجارب حديثة ، وربما كان أكثرهم نجاحا كتاب تيار الواقعية السحرية ، الذي بدأ على أيدي كتاب أمريكا اللاتينية المحدثين الكبار ، ولكنهم وظفوا هذا الأسلوب من أجل تجسيد تجربة امتزاج عالم الحواس بعالم الخيال والذهن ، فيما يشبه العملية ، التي يقول مؤرخو الثقافة انها أدت إلى صياغة الشعوب القديمة لأساطيرها ولعقائدها ، التي امتزج فيها العنصر الانساني بالعنصر الغيبي أو الالهي . ولكن التجربة الفنية الحديثة - قبل الواقعية السحرية أو معها - تظل محكومة بعاملين ، وهما : التوازن الجمالي ، والتوازن الفكري الذي أوضحه النقاد البريطانيون الثلاثة الكبار : جيمس وود ، وايفور ريتشاردز ، وتشارلس أوجدين في كتابهم المشهور : « أسس الجمال الفني » عام ١٩٢٢ .

أدب البـلاهة

Folly Literature

والأصوب أن نستخدم كلمة « الحمقى » من : الحماقة - التي استخدمها النقاد العرب القدامى ، واستخدمها قبلهم رواة الأدب العربى ، فقد احتفظت ذاكرة هؤلاء الرواة ، وامتألت تأليفاتهم التي مزجت ابداعات خيالهم بما حفظته الذاكرة بكثير من الحكايات عن الحمقى الذين تأتي تصرفاتهم - وأقوالهم أحيانا - فى صورة تعليق حكيم وان كان مضحكا فى حد ذاته ، حتى وان لم يكن مقصورا على احدى تناقضات الحياة ، أو على سلوك البشر « الحكماء » أو العقلاء العاديين .

وقد نظر الجاحظ الى أدب الحمقى باعتباره ستارا ، اختفى وراءه ذكاء فطرى وقدرة على الكشف عن معاييب الخلق ، بشكل ظاهره الضحك الأبله ، وباطنه النقد اللاذع الأسيان أو المرير . وقد جمع آخرون غير الجاحظ من مؤلفي « المجاميع » العربية - كالأصبهاني وابن عبد ربه والمبرد وغيرهم - حكايات كثيرة عن الحمقى والبلهاء - في الأسواق والبيوع وميادين القتال وسباحات القضاء - ولكنهم - من الناحية الأدبية النقدية - لم ينظروا الى تلك الحكايات باعتبارها نوعا أدبيا ، وينطبق ذلك حتى على ما تضمنته كتب المقامات من مواقف أو حكايات عن الحمقى . ورغم ذلك فقد تطور هذا النوع من الأدب ، نحو الارتباط بأنواع الأدب الشعبي والتراث العامي والفنون التمثيلية ، مثل : الأراجوز ، وخيال الظل ، وغيرها في المشرق . أما في الغرب . . فكان له منبع مختلف ومسار آخر وان امتزج بالمسار الشرقي في بعض أبعاده .

فمنذ الكوميديا اليرنانية ، خاصة عند اريستوفانس . . ظهر استخدام شخصية الأبله ، أو الأحمق لكشف رذائل الادعاء والتنفخ والكبرياء الكاذب ، ومن هنا . . التقى أدب الحماقة بالأخلاقيات المسيحية عند لوسيان ، ولكن النوع الأدبي نفسه تأسس بكتاب « سفينة الحمقى » ، الذي ألفه الألماني سباستيان برانت عام ١٤٩٤ ، وترجم الى اللاتينية والانجليزية . وفي عام ١٥٠٩ . . كتب المفكر التحرري العظيم ، ارازموس كتابه : « الثناء على البلاهة » ، لكي يؤسس أيضا مفهوما أخلاقيا جديدا ، فالأبله وسقط ما امتلأ به عصر النهضة من وحشية خلقية ضارية ، هو « الطيب » أو الانسان الملتزم - فطريا - بمكارم الأخلاق والسلوك المهدب ، حتى يظن «أحمق» ، يهدر حقوقه ، أو لا يحسن مخاطبة الناس حسب الظروف . وقد تكون هذه النظرة هي أساس فكرة « أبله » دستوفسكي الشهير . . كما أن كتاب عصر النهضة - واستنادا الى ارازموس -

ساهموا في تأسيس رواية الشخصيات ، التي ظهرت واضحة عند ديكنز (أوراق بيكويك وغيرها) . وفي الشرق . . شهد أدب الحمى نفس انتدهور الفكرى ، الذى عاشته ثقافتنا فى العصور الوسطى ، وظهرت كتب تربط البسالة الطيبة أو البراءة فى الحقيقة بالجهل أو عدم التحضر (هز القحوف مثلا) الى أن جاء الكتاب المعاصرون (المويلحى ، ثم المازنى ، وفكرى أباطة . . الخ) ولفتوا النظر الى المفهوم « الأدبى » الحقيقى لأدب البسالة ، أو الحماسة ، من نفس منظور الجاحظ وارايموس .

الأدب المقارن

Comparative Literature

هو دراسة العلاقة الداخلية بين آداب الشعوب المختلفة ،
فيما يتعلق بما تتشابه فيه وتختلف حوله ، تلك الآداب من زوايا
موضوعاتها وشخصياتها ، أو أبطالها وأنواعها ، من : حكاية ،
أو قصة ، أو سيرة (ملحمة) ، أو أغنية ، أو دراما - مسرحية -
أو غيرها ، أو رواية • وأيضا من : زوايا التركيب الفني المتكرر ،
أو الفريد ، أو الشائع ، أو النادر ، ومن زوايا الأسلوب ، واستخدام
الرموز بأنواعها ، وتعدد أو تفرد الأسماء والأماكن • الخ •

وهذا الفرع العلمي من دراسة الأدب حديث نسبيا ، فحتى
القرن الثامن عشر - وبتأثير من فهم أصحاب موجة « الكلاسيكية

الجديدة « لنظرية أرسطو (فى كتاب الشعر) ، واعتقادهم بخضوع أشكال الأدب وموضوعاته للمنطق ، الذى هو فى جوهره « قانون عقلى » شامل عام - بهذا التأثير اعتقد الغربيون أن الأدب ليس الا تيارا واحدا هائلا فى العالم كله ، ولدى كل الشعوب . وحتى جوته العظيم . . أكد على وجود « الأدب العالمى » ، الذى يعنى أن العالم كله ينتج ويتذوق أدبا متشابهها ، رغم أن مقولة جوته اقترنت بنمو الوعي القومى فى الأدب والاعتقاد - فى ذات الوقت - بأن أدب « القومية » المتفوقة ، يجب أن يكون هو الأدب « النموذجى » للعالم كله .

ولكن منهج المقارنة فرض نفسه على الدراسات الأدبية ، التى تأثرت بالدراسات التاريخية ، التى كانت بدورها قد تأثرت بالعلوم الطبيعية . وبدأت الدراسات المقارنة تقترب من الأدب ، من خلال علم اللغة المقارن ، فى انجلترا أو ألمانيا وفرنسا ، على أيدي كل من : بوب ، وديتز ، وكيثرى حوالى ١٨٣٠) ، وكان العالم اللغوى الفرنسى فيللمين ، أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن عام ١٨٢٩ ، وتولى الناقد الفرنسى الكبير سانت بييف اشاعته وتأكيده .

وبالتدريج . . بدأت تتشكل الفروع الرئيسية ، التى تعمقت من خلال اكتشاف الألمان للملاحم أو الأساطير الجرمانية القديمة ، وتبينوا نمايزها عن نظيراتها اليونانية واللاتينية . وازداد عمق المنهج الجديد بدراسة الفروق بين ابداعات المدارس المختلفة ، فى نوع أدبى واحد (الشعر الكلاسيكى والرومانتيكى والرمزى . . مثلا) وبإكتشاف ما تضيفه الأصول الحضارية والمؤثرات الاجتماعية وعصور التاريخ ، أو تحذفه ، أو تستعيده للأنواع الأدبية وتجلياتها المختلفة .

ادراك

Perception

منذ بدأت محاولات التفكير المنظم ، اعتبر المفكرون أن الادراك هو بشكل عام الوعي بالأشكال أو المواقف أو تقديرهما ، من خلال الحواس . ولكن كل المدارس الفلسفية وكل نظريات علم النفس وعلم وظائف الأعضاء أعطت مفهومها الخاص لهذا المصطلح ، الأمر الذي أدى الى ارتباك شديد في تحديده هذا المفهوم الى الآن ، حتى بدأ علم المعلومات الحديث يحسم الأمر نسبيا من خلال توظيف المعرفة (المعلومات) وتخزينها واسترجاعها واختبار صلاحيتها آليا بواسطة الآلات الالكترونية ومعدات الذكاء الاصطناعي . وهناك بشكل عام مفهومان رئيسيان للادراك ، أولهما هو القائل بأن الادراك هو عملية تعرف على الحقيقة ، وأن ما تدركه الحواس هو

بالضبط الحقيقة الخارجية بكل مكوناتها . وهذا المفهوم هو ما يقول به الفلاسفة والمفكرون الذين يقولون بأن الإنسان يستطيع معرفة الحقيقة وأنه يعتمد على الحواس في هذه المعرفة ومن ثم في ادراك الحقيقة . ولكن الفكر التقليدي كان يعترض بأن الحواس المرتبطة بنفس معتلة أو بمعدل مختل ، قد تعطي ادراكا هو في حقيقته أوهاما أو هلوسات كما أعترض أيضا بأن « الحواس » قد لاتمكن من معرفة الحقيقة من كل جوانبها وأبعادها ، ثم جاء العلم الحديث (علم النفس والفيزياء . الخ) فقالا بأن للحقيقة المادية نفسها باطنا أو حقيقة داخلية لا يمكن ادراكها لا بالحواس ولا بأدوات عملية تدعم قوى الحواس . والمفهوم الثاني كان يقول بأن الادراك عن طريق الحواس ليس معرفة بالحقيقة ، وإنما هو مجرد وصف لما تدركه الحواس منها ، أو هو افتراض عن حقيقة الأشياء والعالم الموضوعي . وعلى ذلك تصبح علاقة الادراك بالحقيقة علاقة غير مباشرة ، ولكن الفكر الحسي - أو المادي التقليدي اعترض بأن هذا المفهوم يؤدي إلى القول باستحالة الاعتماد على أي معرفة في التعامل مع العالم المادي . (والغريب أن الرياضيات الفيزيائية الحديثة خصوصا في إطار « نظرية الكم » ، منذ العالم هيزنبرج ثم ماكس بلانك ، أثبتت أن نظرية « افتراض الحقيقة » هي النظرية الأكثر علمية والتي لا بد من الاعتماد عليها للتوصل إلى نتائج علمية صائبة) : فالافتراض العلمي هو بداية العلم وليست هناك بالنسبة للحواس الانسانية ولا للعقل الإنساني حقائق نهائية في العالم الموضوعي المادي . والحواس تجمع معلومات يختزنها العقل ، والمعلومات الجديدة تتأثر بما هو مختزن في الذاكرة ، ولا بد من الفصل بينهما وإعادة تقييم كل معلومة باستمرار ، حتى يستمر الادراك بالحقيقة ، أقرب إلى « الحقيقة الموضوعية » باستمرار وبقدرة الامكان !

استبطان

Introspection

أصبح لهذا المصطلح أهمية متزايدة انتقلت من النقد الأدبي القديم الى الفلسفات التأملية في العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبية وحتى القرنين ١٨ ، ١٩ في الغرب ، وتزايدت أهميته مع نمو « علم العقل » أو المايندو تولوجى *Mindology* المرتبط بعلم المعلومات وبعلم اللغويات الحديث - من حيث محاولة كل من هذه العلوم فهم وتقنين العمليات الإدراكية التى تتم داخل العقل الإنسانى ، بهدف « محاكاتها » أساسا فى تكنولوجيا الحاسبات الالكترونية الحديثة . والمقصود بالمصطلح - بشكل عام - هو : وعى العقل بنفسه وإدراكه لنفسه ، أو بحثه الواعى عن طريقة عمله وسعيه الى أن يفهم ذاته ، وذلك فى مقابل حالة « الوعى »

التلقائية وغير المتعمدة . وقد أطلق الفيلسوف الانجليزى لوك ، على الاستبطان اسم : التأمل (وتترجم أحيانا : التفكير الباطنى) وسماها كانط الاحساس الداخلى ، مؤكدا بذلك التقابل بينهما وبين ادراكنا لما هو خارج عقولنا . ولكن هذه الفكرة كانت تثير مصاعب عديدة ، على رأسها ضرورة استنتاج أن العقل الذى يتأمل ذاته ، لابد أن ينقسم الى شيئين : ذات تفكر وموضوع للتفكير فى وقت واحد . ويبدى كانط ، الذى طرح هذه المشكلة شكوكه فى امكانية حلها . وفى أوائل القرن العشرين راجت فكرة أن العقل لا يفكر فى نفسه ، وانما فى حالاته « العقلية » بما يعنى أنه اذا فكر فى نفسه ، فانه بالضرورة يفكر فى « لحظة » سابقة من لحظات عمله ، أى يفكر فى تجربة من تجاربه الماضية . ولكن علم اللغويات الحديث ، بدأ يحسم هذه المشكلة بالاستفادة من نتائج هامة لكل من علم وطب الجهاز العصبى وتشريح المخ ، ودراسة علاقة تطور اللغة والوجود الاجتماعى المرتبط بها بتطور المخ والجهاز العصبى المركزى وذلك عن طريق اكتشاف العلاقة بين « اللغة » وبين التفكير واختزان المعلومات ودلالات التجارب فى العقل ، على أساس أن « العقل » يختزن مجموعات هائلة من الرموز الاشارية التى تدل على الأشياء والمعانى الخ ، وانه بالتالى حين يفكر فى نفسه ، فانه يسترجع معلومات (اشارات رمزية) عن نفسه ، مختزنة فى داخله . ويقول العالم الأمريكى ارمسترونج فى كتاب : « نظرية مادية عن العقل » (١٩٨٦) : ان هذا التصور المعلوماتى وضع خاتمة عملية لمناقشات مستفيضة ، كانت ممتعة للغاية ، ولكنها - فيما يبدو - لم تكن ذات جدوى فى أن يعرف العقل نفسه ! .

استطبيقا

Aesthetic

لم يترجم الفلاسفة العرب القدامى هذا المصطلح ، وإنما كتبوه بالحروف العربية ، كما نطقوه فى أصله اليونانى ، مثلما فعلنا هنا على غرارهم . وربما رجع هذا الى غموض المعنى الحرفى للكلمة اليونانية ، أو عدم مطابقته لدلالته الاصطلاحية ، فالكلمة اليونانية *Aisthesis* تعنى حرفيا : الاحساس أو الشعور أو الاستبصار والادراك ، ولكن الفلاسفة الاغريق ، ثم الرومان ، ثم العرب استخدموا الكلمة ، للإشارة الى اهتماماتهم الفلسفية بموضوعى الجمال والفن ، فيما عرف ب : فلسفة الجمال ، وكانوا يطرحون أسئلة من نوع : ما الجمال ؟ وما الفن ؟ وهل الجمال موضوعى (أى هل الجميل جميل ، بصرف النظر عن من يقيمه) أم أنه ذاتى ؟

وما العلاقة بين الجمال وبين القيم الأخرى ، أى ما العلاقة بين الجميل
والصادق الخير ؟ •

وطوال القرون •• اتبع الفلاسفة المنهج الاستدلالي ، لتحديد
الجمال ، وللإجابة عن أسئلتهم ، وقالوا بأن طبيعة المقولات
(أو الأنواع الجمالية في الفن - مثل المثالي في جماله ، أو الرشيق ،
أو الثمين ، أو الجليل ، أو المأساوي ، أو الكوميدي ، أو الساخر
النقدي) إنما تنبع من مفاهيم مجردة ومطلقة أولية • أما الدلالة
المعاصرة والحديثة لمفهوم فلسفة الجمال - التي كانت « نظريات »
أكثر منها مذاهب فلسفية كاملة - فقد بدأت بكتابات الفيلسوف
الألماني الكساندر بومجارتن - القرن ١٨ - وحدد بومجارتن مجال
« الاستطيقا » - التي أصبحت تعرف بـ : علم الجمال غالباً ،
أو « فلسفة الجمال » أحياناً - بأنه دراسة ماهية الجميل ، وأصول
الجمال في الطبيعة وفي الفن ، وتحديد طبيعته وشروطه ، وما إذا
كان يشترط - لكي يكون الجميل جميلاً - أن تتطابق أوصاف معينة
فيه مع « قانون » ما ، أو أين يمكن ، وفيما يتحكم مثل هذا القانون ؟
وبهذا •• أصبحت لفلسفة الجمال زوايتا نظر - وعمل - على الأقل ،
هما - الزاوية الفلسفية ، أى التنظير التعميمي ، والزاوية النفسية •
وبذلك •• أصبحت الأسئلة القديمة عن الجمال والجميل ثانوية
تمهيدية ، وإن ظلت تطرح كمقدمة ضرورية ، وليس هذا في النهاية
إلا « تعريفاً » عاماً للاستطيقا •

أصالة *Originality*

نقل المفكرون العرب المحدثون هذا المصطلح من علم النقد الأدبي ، وربما من علم الجمال الى مجال الفكر الاجتماعي والفلسفة السياسية . وبدلا من موضوع دلالة الأصل - وهو مدى قدرة المبدع الفرد على التعبير عن نفسه تعبيرا خاصا ، وطازجا جديدا ، ومستقلا وشخصيا - أصبح موضوع دلالة هذا المصطلح ، الى جانب الموضوع الأول . هو مدى ارتباط أى مجتمع بجذور أنماطه الثقافية ، والذهنية منها ، والسلوكية رغم تأثره بنماذج حضارية وثقافية مغايرة للأنموذج الحضارى والثقافى ، الذى انتمى اليه هذا المجتمع تاريخيا ، فى كل تجلياته ومجالات نشاطاته الاجتماعية على

مستوى البنية الاجتماعية / الثقافية نفسها ، أو على المستوى السلوكي الجماعي والفردى .

والحقيقة أن مضمون الدلالة الأصلية للمصطلح نفسه ، هو ما سمح بهذا التحويل للمصطلح من مجال الابداع الفنى والتنظير الجمالى ، الى مجال الفكر الاجتماعى والفلسفة السياسية ، فالأصالة فى الفن ليست مجرد ابداع الجديد أو المغاير ، فهذا فهم سطحي لها : انها فى الفن ترتبط بابداع وجهة النظر أو المنظور ، وبأسلوب التعبير ، وليس بالفكرة الأساسية . وعلى هذا . . يمكن القول بإمكان وجود فكرة أساسية من أفكار الفن لدى كل الأمم ، أى فى كل الثقافات ، مثل : فكرة الحب الضائع أو المحرم ، أو فكرة المثالية والتمرد بين المراهقين أو الشباب ، ولكن . . أسلوب التعبير والمنظور الخلقى والعاطفى المتمايز ، هو ما يجعل « روميو وجوليت » غربية ، ويجعل حكاية « المجنون ولىلى » عربية ، ويجعل « خسرو وشيرين » فارسية . . وهكذا ، أو فكرة الابن المنقل لأبيه الأكثر شيوعا ، حيث يجعلها المنظور وأسلوب التعبير مصرية فى الأسطورة الأوزيرية ، وعربية فى أسطورة أو حكاية الرير سالم المهلل الكبير ، واغريقية فى أسطورة أورست وغربية ومسيحية ، ذات تفاصيل جرمانية وثنية فى هاملت . . الخ .

وعلى نفس الأسس . . يمكن فهم دلالة الأصالة على المستوى الاجتماعى الحضارى والثقافى . ان أساليب العمل والعلاقات الانسانية ، وأنماط السلوك والنماذج الابداعية العليا فى تراث الأمة وغيرها ، هى ما يحدد بها تكوين وشكل « أصل » الأمة الحضارى والثقافى .

وتحدد أصالة الأمة حضاريا وثقافيا بمدى الارتباط بهذا الأصل . وفى الأصالة امكان للتطور ، من حيث بداهة ، وضرورة

تطور هذه « القوالب » والأشكال والأساليب وتحولها أو نموها -
من خلال التغيرات المادية - واللغوية بالتالى والعقيدية ، ومن خلال
التعقيد والتكريب المتصاعدين للحياة الاجتماعية ، وأيضا بضرورة
تبادل التأثير والتأثر مع النماذج الحضارية المغايرة .

ولكن ليس فى الأصالة امكان « للانقطاع » ، فالانقطاع عن
الأصول ينشأ من الاندثار - كما حدث لزنج استراليا مثلا - أو من
الدوبان نهائيا فى كيان حضارى آخر - مثلما حدث لبرابرة آسيا ،
بعد دخولهم أوروبا وذوبانهم فى الحضارة الاغريقية الرومانية
والتراث المسيحى ، فالتطور للأصالة تواصل تاريخى ، والانقطاع
نهاية لأصل وظهور أصل جديد .

اغتراب

Alienation

بتعبير فضفاض .. يشير « الاغتراب » في الفكر الحديث الى
غربة الفرد وابعداده عن الجوانب الرئيسة لوجوده الاجتماعي .
ورغم أن المعنى المعجمي للكلمة في أصلها الألماني *Entfremdung*
ثم في ترجمتها الانجليزية كان في القرن الماضي يعنى انتقال الملكية ،
أو انتقال اللقب ، أو التدهور العقلي أو الجنون .. فان معناها
الاصطلاحي الحديث أصبح مرتبطا باحساس الانسان بالغربة في
المجتمع ، أو احساسه بالعجز عن التأثير في التغير الاجتماعي ،
أو تلاشي شخصية الفرد في مجتمع بيروقراطي ومتضخم . وقد سيطر
الاهتمام بمفهوم الاغتراب في خمسينات وستينات هذا القرن ، على
الادب والفكر الاجتماعي - وجوانبه الفلسفية والنفسية - المعاصرين .

ولكن التحليل الكامل لمفهوم الاغتراب على قدر كبير من الصعوبة ، لأنه يتردد في مجالات عديدة من مجالات الفكر الحديث ، بما فيها علم الاجتماع ، والفلسفة الاجتماعية ، والفلسفة السياسية ، والتحليل النفسى ، والفلسفة الوجودية ، والنقد الأدبى ، بل ان الماركسية الحديثة - فى دول الغرب الديموقراطية - اكتشفت أن مفهوم الاغتراب كان مفهوما أساسيا مهما فى تطور فكر ماركس الشاب ، قبل أن يصل الى مرحلة الشيوعية .

ولكن الصعوبة تزداد ، لأن علم الاجتماع يميل الى الاسراف فى استخدام مفهوم الاغتراب ، لكى يفسر به كل أنواع السلوك الاجتماعى ، فلا ينجح - غالبا - فى تحديد ظواهر عديدة من السلوك غير المتكيف . . فقد فسر الفكر الاجتماعى على أساس مفهوم الاغتراب ، ظواهر مثل : الأهواء ، والتعصب الطائفى ، والمرضى العقلى ، والوعى ، أو عدم الوعى الاجتماعى ، والمواجهات الاجتماعية ، والميول السياسية المتضاربة ، والتطرف ، والاختلال النفسى ، والعجز عن التواصل الاجتماعى . . الخ . وقد كان هيجل - الفيلسوف الألمانى فى القرن التاسع عشر - هو الذى أدخل الاستخدام الواسع لمفهوم الاغتراب الى الفلسفة بقوله : ان « الوعى » ينقسم - أو يقسم نفسه - الى « ذات » و « موضوع » ، والاغتراب هو العملية التى يوضع بها العقل نفسه بالتفكير ، وقال ان الاغتراب - بهذا المعنى - يكون خطوة ايجابية فى مسيرة « وعى الانسان بذاته » .

ولكن ماركس كان المسئول عن ادخال مفهوم الاغتراب الى النظرية الاجتماعية يفهم جديد ، فالانسان بالعمل الاجتماعى يغير البيئة الطبيعية من حوله ، ولكنه أيضا ينشئ المجتمع . ورغم أن البشر - بهذا الشكل - هم الذين يصنعون العالم الاجتماعى ،

ثم الطبيعي - جزئيا - الذي يعيشون فيه . . فان العالم أصبح بعد قليل « غريبا » عنهم لا يملكونه ، وانما تملكه وتملك الانسان معه أشياء أخرى ، صنعها الانسان نفسه ، ثم استقلت عنه وسيطرت عليه وعلى العالم ، منها : الكهنوت ، والنقود ، والأفكار الجامدة التي ارتبطت بمصالح بعينها ، والآليات ، والتنظيمات التي لا يفهمها الانسان نفسه ، والمؤسسات التي تخضع لآليات شبه مستقلة ، لا لارادات الأفراد . فمع تطور العمل ، وتوسعه ، وظهور التخصص ، واتساع العلم والمعرفة ، وتعقد وتشابك المؤسسات الاجتماعية . . يستحيل كذلك على الانسان الواحد أن يتعرف بنفسه جوانب وجوده ، ويستحيل أن يتعرف ، أو أن يسيطر على الأشياء التي تسير حياته ، فيعاني الاغتراب الذي لا سبيل لهزيمته ، الا بمزيد من المعرفة المتحررة من الغرض ، الهادفة الى الحصول على الادراك الشامل للطبيعة وللمجتمع ، لكي تتيح له الانغماس في ممارسة الحياة ، مثل : العمل المبدع ، والحب ، وتذوق الفنون ، ونتاجها بناء على ذلك الادراك الشامل ، وتوسيعا له ، وتعميقا لأبعاده في الوقت نفسه . وقد شاع هذا التفسير للاغتراب مع ذيوغ كتاب ماركس « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤ » ، الذي كتبه قبل تطور فكره الى المرحلة الشيوعية .

وفي الخمسينات والستينات . . كان المفكرون الاجتماعيون ، استنادا الى أفكار جورج سميلي وماكس فيبر هم أبرز من حددوا ، وطوروا مفهوم الاغتراب ودوره في الفكر الاجتماعي . وفي الدوائر الأكاديمية أصبح للاغتراب مدلول « اجتماعي نفسي » . وسعى علماء النفس الاجتماعيون : الى تحديد « درجات » الاغتراب ، لتحديد مدى ما يعانيه الانسان من احساس بالعجز ، أو الشذوذ ، أو بانعدام المعنى ، أو بالعزلة . ثم ربطوا بين تلك الأحاسيس ، وبين مجموعة من العلل النفسية ، وأن كانت هذه المحاولة قد تلاشت - ربما

لأسباب سياسية تحكم دوائر الغرب الأكاديمية - في أواخر
الستينات - وفي المسرح . . . استخدم الكاتب الألماني « بريخت »
نفس المصطلح ، لكن يشير الى معنى إقامة « مسافة » بعيدة بين
المتفرج وبين الفعل المسرحي ، في تعارض مع المسرح التقليدي
الذي يريد من المتفرج أن يندمج في هذا الفعل .

التزام

Commitment

لقى هذا المصطلح انتشارا واسعا ، منذ منتصف الأربعينات تقريبا ، وعلى وجه التحديد ، منذ نشر جان بول سارتر كتابه المشهور « الوجودية فلسفة انسانية » (١٩٤٦) ، حيث تحدث عن الانسان الملتزم Engage . ورغم هذا الأصل الفلسفى الخالص والمتعلق أساسا بموقف الانسان الكونى والاجتماعى ، يقول سارتر : ان الانسان لابد أن يكون ملتزما ، رغم حرية ارادته المطلقة . . فان الالتزام سرعان ما تحول الى أحد مصطلحات علم الأخلاق ، وعلم الاجتماع ، والى إحدى القضايا الرئيسية فى علم النقد الأدبى ، من وجهة نظر التحليل الاجتماعى ، لكل من : سلوك الفنان ، ومدلول العمل الفنى ذاته .

وقد أثار سارتر المشكلة بجره المصطلح من مستواه الفلسفى ،
الى مستوى النقد الأدبى فى كتابه المهم : ما الأدب ؟ بالقول بضرورة
التزام الانسان والكاتب ، رغم أن الأصل هو الحرية المطلقة لارادة
الانسان ، لأن - سارتر - قال برفض الايمان بـ « الخير الانسانى » ،
أو بأن الثورة البلشفية فى روسيا أنتجت المجتمع العادل بشكله
المطلق ، رغم إعجابه بهذه الثورة . وقال ان التسليم بهذا القول -
بصرف النظر عن الأدلة التى تؤكد عمليا أو تدحضه - يعنى أن
يتحول الانسان الى مجرد اضافة كمية للواقع ، والى « عنصر سلبى »
هادى وغير منفاعل ، لا يطمح الى الأفضل دائما . وفى الوقت نفسه
.. فان الالتزام ليس بالضرورة مرتبطا بـ « قضية » ، وإنما هو
التزام الانسان ازاء نفسه ، وازاء حريره فى التفكير والعمل ، وازاء
احترامه لنفسه .

ورغم ذلك .. فقد برز مفهوم الالتزام فى الأدب والعن ،
باعتباره مفهوما يساريا - رغم أن سارتر وضعه باعتباره اعتراضا
على موقف التسليم بالأمر الواقع ، الذى أقامته نتائج الثورة
البلشفية ، وازاء الحلم الماركسى اللينينى بوجه عام . ومع ذلك فقد
فتح حديث سارتر عن الالتزام فى فكره الذاتى بابا ، أدى به الى
حوار طويل مع الماركسية ، ودفع بأجزاء من فكره الوجودى -
الفردى - الى الضمور ، واقترب بذلك من الماركسية الجديدة .

وقد طور الكتاب اليساريون الفرنسيون والألمان (خاصة
بريخت) مفهوم : الالتزام الأدبى على أن يظل المتلقى واعيا
بالقضية ، التى يطرحها العمل الفنى (المسرحى بوجه خاص) ،
حتى يستطيع أن يصدر حكمه فى النهاية ويختار بنفسه : أى أن
« يلتزم » بموقف يدفعه اليه الفنان دفعا ، من خلال عرضه الموضوعى
لقضية بعينها فى العمل الفنى .

وقد قدم الناقد نورثروب فراى - من جهة أخرى - مفهوما
أكثر توازنا للالتزام الفنى بدعوته الى أن يتوجه الفنان بعمله الفنى ،
الى استعداد المتلقى للمشاركة فى العمل الفنى ، وللقيام بنشاط
انفعالى يحكمه العقل ، لا الاستثارة العاطفية ، بدلا من المفهوم
اليسارى (البريختى) ، الذى يصل الى مستوى الدعوة لموقف
واحد بعينه ، وتجنيد الجموع له بما يؤدى فى النهاية ، لالغاء الوعي
بالجوانب الأخرى .

انثروبولوجيا

Anthropology

هذا هو الاسم الاصطلاحي الذي تجمعت تحته مجموعة من الدراسات العلمية الحديثة ، تبلغ حدا مذهلا في تنوعها ، واختلاف عجالاتها بدافع ايمان بعض العلماء البارزين ، بإمكانية قيام علم متماسك ومتكامل ، يدرس الانسان من : جوانب وجوده ، وتطوره البيولوجي ، والثقافي ، والاجتماعي *

واذا نظرنا الى علم الأنثروبولوجي (الذي يسمى اختصارا علم الانسان أو علم تاريخ الانسان الثقافي والتكنولوجي) ككل .. فإن دائرة اهتمامه تبدو شاسعة : من زاوية « الزمن » .. يبدأ علم الانسان اهتمامه بالانسان ، منذ بداية ظهوره على هذا الكوكب ،

حتى العصر الراهن في كل المجتمعات ، ولكنه يهتم أكثر بالمجتمعات المعاصرة ، تدرج في قائمة المجتمعات الريفية والقبلية والبدائية وما شابهها ، حيث تبدو مظاهر الحياة الانسانية المختلفة أكثر قربا من أصولها الطبيعية .

وعلى هذا الأساس . . يبدو أن علم التاريخ ، وعلم « العمران » وعلم « الهيئة » العربية تعتبر أصولا أساسية من أصول هذا العلم ، من حيث اهتمامها بنشاط الانسان الثقافي والاجتماعي في مجتمعات عديدة . ويذكر في هذا الصدد مؤرخون وعلماء عرب عديدون ، على رأسهم : أبو جعفر بن جرير الطبري ، والبيروني ، والمسعودي ، علاوة على ابن خلدون بالطبع . كما ورث هذا العلم منذ القرن السابع عشر النتائج الحميدة التي أسفر عنها غزو الغرب لقارات العالم الأخرى ، وتدميره لثقافاتهما في أثناء هذا الغزو ، وعلى رأس هذه النتائج . . الفضول العلمي لمعرفة أوضاع وتاريخ الثقافات الأخرى .

أما القطاعات العلمية الرئيسية ، التي ينتظم فيها علم الانسان الآن ، فهي :

● علم الانسان البيولوجي ، الذي يبدأ ببحث وضع الانسان في علاقته بعالم الكائنات انحية الأخرى ، ويهتم بدراسة تطور الانسان من خلال الدراسة المقارنة للحفريات والبدائيين الحاليين ، ويهتم بالتنوع الجنسي ، والتكيف البيئي ، وتزايد البشر أو تناقصهم . ويستفيد هذا القطاع من : علوم التشريح ، والآثار ، والكيمياء العضوية ، والوراثية ، وطبقات الأرض ، وعلم ما قبل التاريخ .

● علم آثار الانسان حيث يقوم بترتيب مخلفات المجتمعات القديمة . على أسس وظائفها وتتابعها الزمنى والسياق الثقافى الذى ظهرت فيه ، وذلك لتقديم التعميمات العلمية حول التحولات التكنولوجية والثقافية ودوافعها .

● علم الانسان الاجتماعى ، الثقافى لبحث العلاقات الداخلية بين مختلف مظاهر النشاط الاجتماعى للبشر ، من : عادات وأعراف ، وعقائد ، وطقوس ، ومؤسسات ، وآليات حاكمة ، وأساليب عمل .. الخ ، وكذلك دلالات هذه المظاهر وعلاقاتها ، والتحولات الأساسية فى المجتمعات ، ودوافعها ، ونتائجها .

انطباعية *Impressionism*

يشير هذا المصطلح إلى إحدى أكبر المدارس الفنية ، التي أصبحت تياراً مميزاً لفنسون مرحلة التحول من نزعات القرن التاسع عشر الكبرى (خصوصاً الرومانتيكية والواقعية) إلى نزعات القرن العشرين الكبرى (خصوصاً النزعات الرمزية والتعبيرية والتجريدية والانطباعية الجديدة والواقعية الجديدة ، وحتى الواقعية الاشتراكية (!!) نفسها) .

بدأت المدرسة في فن الرسم بمعرض ، أقيم في باريس عام ١٨٧٤ ، وهو المعرض الهائل الذي ضم عدداً من كبار عباقرة « الحساسية الجديدة » التي طبعت العصر القادم بطابعها ، وهم ،

بول سيزان ، وادجار ديغا وكلود مونيه وأوجيست رينوار وكاميل بيزارو ، وكان معهم : بيرن موريزو وألفريد سيسلي وأرمان جويومون : وهؤلاء هم من عرفوا في النقد التشكيلي المصري ، باسم : التأثيرين الفرنسيين . وانتقلت الانطباعية من الرسم الى الموسيقى في تبادل مع الشعر الرمزي ، ثم انتقلت الى الأدب الروائي والدرامي ، ولكن معانيها ودلالاتها والأساليب التي استخدمتها في كل من هذه المجالات ، أو « اللغات » الفنية . . كانت مختلفة جد الاختلاف ، ففي فن الرسم . . تميزت الانطباعية ، بالتأثير العابر لتداخلات الضوء واللون والحركة وعلاقاتها بالهواء حولها ، وإهمالها للخطوط الخارجية المحددة والألوان المحددة القاطعة ، وما يشيع في اللوحات من رقة وشفافية ، واهتمامها بالموضوعات الانسانية الواقعية وبالطبيعة على حد سواء في أسلوب ينقل الانفعال أكثر مما يحرص على « الدقة » .

وفي الموسيقى . . تميزت الانطباعية بالابتعاد عن النزعة الدرامية ، وبمحاولة جعل اللغة الموسيقية لغة وصفية (بعكس الموسيقى البرنامجية ، التي نضجت في ظل النزعة الرومانتيكية منذ موتسارت وبيتهوفن) : وكان ديبوسي المؤلف الفرنسي العظيم ، هو مؤسس الموسيقى الانطباعية منذ ١٨٩٢ ، بسعيه لاستخدام الصوت كما ، يستخدم اللون ، وبالبعد عن الايقاعات والهارمونييات القوية أو المتمايزة ، وبتهدة التدفق الدينامي ، الذي ميز موسيقى الرومانتيكيين . والغريب أن شعراء الرمزية الفرنسيين - خصوصا فيرلين وبودلير - كانوا أصحاب التأثير الأكبر على فكر ديبوسي ، الذي طور الموسيقى الانطباعية ، والتي عادت فتفاعلت مع تطورات الانطباعية في فن الرسم ، بظهور رسامين عباقرة آخرين ، منهم : تيرنر ، وفان جوخ ، وبودان ، وكورو .

أما فى الأدب . فإن معنى الانطباعية أقرب ما يكون الى الرؤية « الذاتية » - فى مقابل الرؤية الموضوعية ، التى ميزت الواقعية . فالعمل الأدبى (والنقد الأدبى) الانطباعى يحاول أن يعبر عن « الانطباع » الذاتى ، أو الشخصى ، للكاتب أو عن حالته المزاجية أو الذهنية ، سواء كان انطباعا عن تجربة حياتية ، أو عن فكرة أو عن عمل فنى أو أدبى ، بدلا من أن يسعى الى تقديم « وصف » أو « تحليل » موضوعى لهذه التجربة أو الفكرة أو لهذا العمل .

وكان الشعراء - فيرلين ومالارميه وبودلير - الذين تحولوا الى الرمزية بعد ذلك ، هم أوائل الانطباعيين فى الأدب ، ولكن هاوبتمان فى المسرح ، وريلكة - الألمانى - فى الشعر كانا مسؤولين عن توسيع أفق الانطباعية الأدبية ، التى استفادت الى حد كبير - من أفكار التحليل النفسى - خصوصا عند سيجموند فرويد - حتى أصبح من الممكن أن يوصف روائيون كبار - مثل مارسيل بروست - بأنهم كتاب انطباعيون .

والحقيقة أنه لا تكاد توجد حركة فنية رئيسية فى القرن العشرين ، الا ولها جذورها فى الانطباعية ، وخصوصا مع ظهور الحركة التعبيرية

بناء

Structure

أصبح لهذه الكلمة البسيطة ذات المعنى المباشر مدلولات عديدة ، منذ ظهرت الفلسفة البنيوية من ناحية ، وظهر في مقابلها التيار البنائي الوظيفي - في الفكر الاجتماعي أساسا - ثم امتد الى كل مجالات الفكر الحديث من البيولوجيا الى الفلك ، مرورا بنظرية الفن والميكانيكا .

ويرى بعض المفكرين الأنجلو أمريكيين - أساسا - أن الفكر الفرنسي والألماني قد أسرغا في استخدام هذه الكلمة ، المستمدة من الهندسة المعمارية ، غير أن الرد « الوظيفي » على هذا النقد ، كفيل بتوضيح أهمية المصطلح ، فالمعنى الحرفي يشير الى الاطار الأساسي ،

أو الشكل الخارجى لآى « بنية » طبيعية أو اصطناعية . ولكن الاتجاه البنائى الوظيفى (الذى تطور عن المدرسة الوظيفية فى علم الانثروبولوجى) رأى أن المجتمعات - حتى الوحدات الاجتماعية الأصغر حجما - كالمدن ، أو القرى ، أو التجمعات المؤقتة أو الأحزاب ، أو المؤسسات ، أو غيرها . . لا بد أن تدرس باعتبارها أنظمة « Systems » أو : أبنية Structures تتألف من : جزئيات ، ومجالات عمل ، وأنشطة ، وتخصصات وغيرها .

وتدرس الأنظمة على أساس تحديد مساهمة كل جزئية ، أو وظيفتها فى النظام ، أى فى البناء نفسه والمحافظة عليه ، أو من حيث الاضرار به أو حتى تدميره ، بوصفه « كيانا حيا » ، يتأثر بأداء كل عضو من أعضائه . ومن علوم الهندسة والانثروبولوجيا الاجتماعية . . انتقل المصطلح الى علم النفس الفسيولوجى ، وإلى علم النقد الفنى والأدبى ، وأصبح مستقرا - بناء على ذلك - أنه بينما يصعب ادراك كيفية ابقاء أى كيان « حى » على حياته ، إلا من خلال ادراك وظيفته ، كجزء من بناء أكبر (المجتمع الدولى بالنسبة لمجتمع واحد ، بيت الشعر بالنسبة لقصيدة ، أو جناح بالنسبة لطائرة ، أو ترس بالنسبة لآلة . . الخ) . . فانه يصعب أيضا ادراك كيفية أداء العضو لوظيفته ، دون ادراك كيفية التحامه ببقية البناء والوظيفة الموكلة اليه ، وتداخل وظائف الأعضاء كلها ، للابقاء على حياة « الكيان » الأكبر ، وعلى حياة كل عضو على حدة ، ومساعدة الكيان الأكبر على أداء وظيفته - فيما هو أشمل منه ، ومساعدة الأعضاء - أو الأجزاء - على أن يقوم كل منها بوظيفته .

وعلى أى حال . . يمكن القول بأن انتقال مفهوم البنائية الوظيفية الى علم اللغة ، كان البداية الأولى لظهور الفلسفة البنيوية نفسها ، التى نضجت حين عاد نفس المفهوم الى مجاله الأصيل - أى علم الانثروبولوجيا - لتفسير وظيفة الأساطير فى تشكيل معالم الثقافات البدائية على المستوى الدينى ، أو على المستوى المعرفى ، أو على المستويين معا ، حيث تكون الأسطورة رمزا لمعرفة عملية وخلاصة لها ، وتكون أيضا « مخزنا » لدلالات تلك المعرفة ، ومحاولة لك المعرفة الى ما وراء الانتفاع المباشر ، بل وتحويلها الى خبرة مجردة ، وأساس أخلاقى (انظر : بنيوية) .

البنية العميقة

Deep Structure

•• ولابد من اضافة : البنية السطحية Surface Structure عند توضيح دلالة هذا المصطلح حيث يقوم المفهوم على التمييز النظرى بين البنيتين فى أهم مدارس اللغويات الحديثة ، أى النحو التولىدى عند تشومسكى وبلومفيلد . فالبنية السطحية للجملة هى تيار ، او سلسلة الأصوات المترابطة والمتتالية الناشئة من نطقنا - وسماعنا - للكلمات التى تتكون منها الجملة .

أما « البنية العميقة » فهى التى تبدأ (تحت السطح) بتكون معان بعينها ، ودلالات خاصة متفق عليها بين أفراد الجماعة أو يبتكرها « المرسل » أو باعث الرسالة (المتكلم مثلا أو الكاتب) ويدرك المتلقى مغزاها .

ويعد تحليل تركيبية البنية السطحية للجملة عملية رئيسية في علم النحو لكل لغات العالم ، وهذا التحليل هو تقريبا ما نسميه : الاعراب في العربية ، ولكنه يتجاوز مجرد تحديد وظيفته ، ونوع ، وشكل الكلمة ، الى تحديد كل مكوناتها .

كما أن تحليل « البنية العميقة » هو العملية الرئيسية لكل من علم المعاني ، وأنواع المنطق ، والتفسير ، سواء بالاعتماد على علوم اللغة (كالنحو أو البلاغة) أو بتجاوز تلك العلوم .

ومع ذلك فإن تحليل تركيب الجملة لتحديد مكونات بنيتها السطحية - ومكونات كلماتها - لا يساعد على التعرف على الدلالات « العميقة » أو « الخفية » التي يقصدها مستخدم اللغة - أو كاتبها - فجملة : ضرب أخماسا في أسداس - التي تعنى - في العربية الحيرة والارتباك والبلبلة : لا يمكن معرفة دلالتها العميقة بمجرد تحليل تركيب بنيتها السطحية ، كما أنه لا يساعد في التفرقة بين تركيبين مختلفتين - أو جملتين مختلفتين تؤديان نفس الدلالة مثل : هزم المصريون التتار ، هزم التتار على أيدي المصريين ، ومن هنا تحدث تشومسكي وبلومفيلد - منذ أواخر الخمسينيات عن وجود « بنية عميقة » أو تحتية حاكمة للجملة ، وهو مستوى من تنظيم بناء الجملة ، حيث يتم تعريف كل العناصر التي تحدد الدلالة البنائية للجملة ، وبحيث يمكن تحويل عناصر البنية العميقة للجملة ، الى جزء من بنيتها الخارجية . وقد كانت هذه الأفكار « النظرية » والتجريدية حول بناء الجملة اللغوية أفكارا حاسمة في تطوير اللغويات المستخدمة في الكومبيوتر من أجياله الحديثة التي تستخدم اللغة الطبيعية - لا اللغات الاصطناعية ، بحيث أصبح هذا بدوره - أي : علم اللغويات الكومبيوترية (الحواسيبية) علما مشتركا بين علوم اللغة التقليدية - المنطوقة أو المكتوبة - وبين هندسة بناء

الكومبيوتر نفسه ، الأمر الذى أدى الى تطوير هائل فى علوم النحو والصرف التقليدية لمعظم لغات العالم الحية ، وبحيث تحول مصطلح « البنية العميقة » و « البنية السطحية » الى « مفهوم » متكامل وما يشبه « المنهج » فى تفسير ظواهر أخرى غير ظاهرة اللغة (كالأنظمة العلمية ، والفلسفات ، والمجتمعات ، والأساطير والمعتقدات ، وغيرها) .

البنوية - الهيكلية

Structuralism

ينطلق المبدأ الرئيسى للبنوية من أن « اللغة » هي العامل الحاسم ، الذى فصل الانسان عن الطبيعة ، وأتاح له أن يكون صاحب مجتمع وتاريخ وثقافة ، حيث تبدو اللغة تجسيدا فى وقت واحد لـ « طبيعة » الانسان الفسيولوجية والعصبية ، وأن اللغة هي المعرض التجسيدى لعقل الانسان ، التى تعكس كل علاقاته بالعالم فى العمل والعلم والتكنولوجيا .. الخ ، ثم تعكس تصوره عن العالم فى الدين والفن والفلسفة الخ ، ولكنها تعكس العقل الذى يفرزها فى المقام الأول . وهكذا .. يحول الانسان عالمه الى اشارات ذات دلالات (رموز) تتطور بتطور عالم الانسان ذاته ، وهذه الرموز هي « اللغة » .. وسيلة الاتصال بين البشر ، وهذا

الاتصال عن طريق لغة ، هو ما يمثل الأساس الأول لكل من خصائص الانسان ، والثقافة .

ومنذ ١٩٣٨ . . بدأ عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى ، كلود ليفى شتراوس فى ارساء دعائم هذا المنهج (الذى لم يكن يطمح أبدا الى أن يكون فلسفة متكاملة) فى دراساته عن ثقافات القبائل البدائية فى وسط البرازيل ، وانتقل المنهج من تفسير الأساطير (الشكل الأول الجامع للثقافة البدائية عند شتراوس) باعتبارها تمثلا حكايا للحلول المبتكرة ، لمشاكل العمل والتنظيم الاجتماعى ، الى دراسة كل من اللغة نفسها ، والى مجالات العلوم الاجتماعية الأخرى :

١ - فى علوم اللغة (أو اللغويات) :

يشير المصطلح الى كل مناهج تحليل اللغة التى تركز بشكل خاص على وصف السمات الخارجية للغة (سمات الصرف والنحو الى غير ذلك) ، وهنا يحدد ما للغة من أبنية أو منظومات شكلية . وزعم علاقة المصطلح بهذه المناهج . . فان اللغوى السويسرى الكبير فردينان دى سوسير ، قال بأن المنظور البنىوى للغة موجود فى كل مدارس علوم اللغة ، ولا تنفرد به البنىوية وحدها . وقد تأكد اهتمام البنىوية بالبنى الخارجية للغة ، من خلال أعمال اللغوى الأمريكى ليونارد بلومفيلد ، الذى وضع الأساس النظرى والتطبيقي لتقسيم اللغة (أو المنطق) ، من خلال تقسيم هذه البنى الخارجية الى شرائح وتصنيفها ، دون اهتمام كبير بدور المعانى أو الدلالات المجردة ، التى تشير اليها التشكيلات الخارجية . وأدى هذا الاتجاه الشكلى - الوظيفى ، الى ظهور اتجاه أكثر شمولا ، تزعمه اللغوى الأمريكى الكبير ، نوام تشومسكى ، الذى قال بأن للغة مستويين من الأبنية ، هما : السطحية ، وهى التشكيلات الخارجية الظاهرة ،

والبني العميقة (وهي المعاني والدلالات) ، التي تتحكم في التشكيل الخارجي وفي البنى السطحية للغة ، وأدى هذا - أيضا - الى تقسيم اللغة الى : لغة منظوقة ، ولغة مكتوبة ، والى دراسة العلاقات بينهما فيما يخص كلا من الدلالات أو المعاني ، والتشكيل الخارجي ، وأقررت مدرسة تشومسكى - أساسا - مبادئ علم « النحو التوليدي » ، الذي طور علوم اللغويات ، وما يرتبط بها تطورا كبيرا .

٢ - وفي العلوم الاجتماعية :

تمثل البنيوية - منذ نهايات الأربعينات - حركة فكرية متكاملة ، تميزت بالبحث عن « الأبنية العميقة » للظواهر الاجتماعية التي تدرسها ، واكتشاف تلك الأبنية مع أو من خلال « الأبنية السطحية » لتلك الظواهر (اذا استخدمنا مصطلحات تشومسكى) وفي هذه العلوم . . . قالت البنيوية ، كما قال تشومسكى عن اللغة ، إن الأبنية العميقة هي التي تنتج تلك الظواهر وتتحكم فيها ، والتي تتطور الظواهر الاجتماعية « شكليا » بتطورها . وكان كلود ليفي شتراوس هو من قسم المفهوم المحوري للفكر البنيوي ، حين طرح فكرته عن « البناء الاجتماعي » باعتباره كتلة ، ذات أبعاد وأعماق عديدة متشابكة ، وليس باعتباره مجرد شبكة من العلاقات الشكلية الرأسية ، أو الأفقية كالتي رسمها الماركسيون أو الفرويديون ، والتي يستخلصون من رصد حركتها السلوكية تصورا مجردا عنها . وقال شتراوس أيضا ، إن أية مجموعة من العلاقات ، تتشكل في صورة « بناء » . . . لا بد أن تكون قابلة للتحويل ، بواسطة التغير المنتظم والمستمر في العلاقات ذاتها ، أي أن نمط العلاقات بين عناصر البناء ليس ثابتا ، وكلما تغير نمط العلاقات . . . تغير البناء كله ، شكلا ودلالة .

وأظهر شتراوس أيضا أهمية مبدأ وعملية « الاتصال والتواصل » في البناء الاجتماعي ، وأهمية دراسة التفاعل بين عمليتي « الفعل » و « التفكير » الاجتماعيتين ، مع أنه في أعماله المتأخرة .. ركز على أنماط ونماذج التفكير . وفي تطور المنهج البنيوي إلى « مدرسة فكرية » .. ظهر القول بأن لكل ظاهرة اجتماعية (شبكة علاقات اجتماعية) بنية خاصة بها ، ولكن الظاهرة الاجتماعية نفسها ، وبنيتها ترجعان إلى خصائص بعينها للعقل الذي يتشكل من خلال عملية تفاعل « الفعل » و « التفكير » ، وتعمل تلك الخصائص على أساس ثنائي Binary . وهنا يتحقق التوحيد المنهجي بين تصور البنيويين عموما عن البناء الاجتماعي ، وبين كل من : المنطق الرياضي الحديث من ناحية ، والمنطق الجدلي من ناحية أخرى .

والحقيقة أنه منذ عام ١٩٤٥ على الأقل .. لقي هذا المصطلح رواجاً نظرياً ، وتطبيقياً واسعاً ، وتحول من منهج للبحث الأنثروبولوجي واللغوي إلى اسم لبناء نظري ، سعى إلى التكامل على أيدي نحو عشرة من كبار المفكرين في الغرب ، ليكون بذلك أول مذهب نظري متكامل ، يشيد بشكل جماعي .

وقد ظهر مصطلح البناء أو البنية أو الهيكل Structure في أعمال قديمة ، عند دييرو وهيغل مثلاً ، ولكن تحوله إلى ما يدل على التمذهب والوحدة النظرية بدأ على أيدي علماء التحليل اللغوي ، خاصة : فردينان دي سوسير السويسري الفرنسي عام ١٩١٦ ، عند نشر كتابه (محاضراته) بعد وفاته باسم : « منهج في علم اللغويات العام » ولكن الدارسين الأمريكيين يرجعون مذهب البنيوية ، والتوسع في استخدام المصطلح إلى عالم الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي شتراوس ، خاصة في كتابه ذي المجلدين ،

الذى ظهر جزؤه الأول عام ١٩٥٨ ، وظهر جزؤه الثانى عام ١٩٧٣ تحت عنوان : «الأنثروبولوجيا البنيوية» Structurel Anthropology ويرجع الأمريكيون أيضا -بناء المذهب الى مجموعة متفرقة من أفكار كل من : ماركس ، وفرويد ، وسوسير ، وجاكوبسون ، وليفى شتراوس ، ورولان بارت ، وألتوسير ، وفوكو ، ولاكان ، وتشومسكى . وهى أفكار تتناول : مجالات التاريخ العقائدى ، والمعرفى ، والتكنولوجى والاجتماعى للانسان . وبذلك . . يضم بناء المذهب جهود مفكرين وفلاسفة فرنسيين ، وبريطانيين ، وألمان ، وروس ، وأمريكيين ، كما يضم جهود متخصصين فى كل مجالات الفكر النظرى الاجتماعى والعلمى الأساسية تقريبا . ومع ذلك . . فلا بد من اعتبار الخماسى الفرنسى المكون من : سوسير ، وليفى شتراوس ، وألتوسير ، وفوكو ، ولاكان العمد الأساسية للمذهب ، ولا بد من الاعتراف بأن الأربعة الآخرين تبادلوا - فيما بينهم - التأثير بشدة كما تأثروا بشدة أيضا بسوسير .

وفى التراث العربى الاسلامى . . يمثل كل من البيرونى ، والمسعودى ، وابن خلدون فى العلوم الانسانية (التاريخ والعقائد والعمران) وعبد القاهر الجرجاني (فى اللغة) ولكن تحت مسمى آخر ، وهو قضية : « اللفظ - المعنى » أو « العرض / المضمون » والعلاقة بينهما ، بدايات لمفاهيم نظرية متفرقة ، يمكن أن تفسر الآن على أنها استبضارات نحو منهج بنىوى تكاملى على نحو ما أظهرت دراسات عربية حديثة ، فى كل من مصر وتونس والمغرب بشكل خاص .

تاريخ الأفكار

History of Ideas

مصطلح يشير الى علم ثقافى كامل أسسه وصاغه المؤرخ والمفكر الأمريكى - فى العشرينات - آرثر لافجوى Arthur Lovejoy وبدأ لافجوى فكرته بانتقاد منهج التاريخ للثقافة من خلال تقسيمها أو تجزئتها الى توارىخ متعددة للفلسفة والأدب والعلم والعقائد والتقاليد وأنماط العمل . . الخ ، ثم اقترح منهجا يقوم على تداخل وتكامل العلوم التى تدرس توارىخ كل ما هو « فكر » انسانى أو انتاج فكرى فى عصر بعينه ، وفى ظل ثقافة محددة بعينها . وعلى أساس التركيز فى دراسة كل مرحلة على مفهوم بعينه تتجسد من خلاله شخصية أو روح تلك المرحلة لهذه الثقافة ، ثم الكشف عن التغيرات الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية التى تؤدى الى تغيير

المفهوم المحورى العام للثقافات ، أو تجليات النشاط الفكرى نفسه وانتقال الثقافة فى كل تجلياتها - من فلسفة أو عقيدة أو أدب أو علم . . الخ - من مفهوم مركزى الى مفهوم آخر . وكان هذا الموقف من جانب العالم الأمريكى جزءا من رده الانتقادى على مفهوم ألمانى تلخصه الكلمة الألمانية *Geistesgeschichte* التى تعنى : روح العصر أو : علوم الروح ، أى العلوم الانسانية . (انظر) . وكان يؤمن بوجود أنظمة واحدة للفكر أو للانتاج الفكرى فى كل عصر . وقد وجه النقد الى فكرى لافجوى على أساس أنها تؤدي الى الربط بين مراحل تطور الفكر وبين أشخاص بعينهم من ناحية ، وإلى اكتساب الفكر نفسه طابعا شخصيا وليس عاما أو اجتماعية . ومع ذلك فإن أكبر نقاده فى وطنه ، استخدموا مصطلح : التاريخ الثقافى *Intellectual History* وركزوا اهتمامهم على التاريخ لكبار منتجى الفكر ، فجعلوا تاريخ الأفكار أكثر ارتباطا بالأشخاص . وقد عاد مصطلح « تاريخ الأفكار » الى الظهور ، مع ما حققته أعمال كبرى من تأثير ، مثل أعمال مؤرخ الفن الألمانى الأصل أرنولد هاوزر ، وزميله ، أو قرينه . ايزيا برلين ، ومع اشتهار كتاب أرنولد توينبى الكبير « دراسة فى التاريخ » الذى صور التاريخ الانسانى كله على أساس أنه « تاريخ للثقافات » الكبرى ، المرتبطة بحضارات بعينها ، وأنه لا يمكن فهم التقدم الانسانى من ناحية ، ولا « التعدد » الخصب للتاريخ الانسانى من ناحية أخرى ، دون معرفة وتقنين « تاريخ الأفكار » .

تاريخ الأنظمة (العلمية)

Discipline History

أحد الفروع الأساسية لتاريخ العلم ، وهو الفرع الذي يربط في الحقيقة بين كل من تاريخ العلم وفلسفته (الحديثة) ، حيث انه الفرع الذي يبين كيف أن المعرفة لا تتقدم فقط ، من خلال تتابع النظريات الذهنية المجردة عن ظواهر الطبيعة والمادة والمجتمع ، وانما تتقدم أيضا من خلال تتابع تشكيل ، وإعادة تشكيل « كتل » المعرفة المحددة - وهي - « الكتل » التي تكون كل كتلة منها « علما » أو « نظاما علميا » معيننا شاملا ، مثل : الفيزياء ، أو الكيمياء أو العلوم « الفرعية » ، مثل : الكيمياء الحيوية ، أو بيولوجيا الجزيئات الكيميائية (حيث تتداخل علوم الفيزياء والكيمياء الحيوية والبيولوجية) .

لقد أثبت تاريخ الأنظمة العلمية ، أن هذه العلوم لا يمكن أن تكون « أبدية » ، لا في معلوماتها ولا في نظرياتها ، وبالتالي .. فإنها ليست أبدية فيما يتعلق بالمعرفة التي تحققها ، أو التي تضيفها إلى « المعرفة » العامة للبشر عن العالم ، وإنما هي علوم ذات « تاريخ » وعلى ذلك .. فإن علوم « البيولوجيا » أو : « الجيولوجيا » وغيرها المتماثلة التي تدل فعلا على الجانب الذي تدرسه من « العالم » ، لم تبدأ فعلا إلا مع بداية القرن التاسع عشر ، وقبل ذلك .. كانت توجد متضمنة في إطار « أنظمة علمية أخرى » كالتاريخ الطبيعي مثلا ، أو لم تكن تعتبر علوما مهمة أصلا .

وهناك علوم لم تبدأ ولم توجد إلا في السنوات الأخيرة (مثل الهندسة الوراثية) ولذلك فالانتباه إلى وجود « فواصل » أو حدود بين العلوم ، يحتم الانتباه إلى وجود تداخل أيضا فيما بينها ، بما يعنى الاهتمام بـ « البناء العام » للعلم كله ، أى للمعرفة ، بقدر الاهتمام بمضمون هذا البناء ، ويتطلب ادراكا لكل من الدلالات الفلسفية العامة للعلم ، ولأبعاده الاجتماعية - الاقتصادية .

تاريخ العقليات

History of Mentalities

اخترنا هذه المصياغة البريطانية لشيوعها مؤخرا ، رغم أن العلم نشأ أساسا في فرنسا باسم : العقليات الجماعية ، أو *Collective Mentalities* ، أما العلماء الأمريكيون فيطلقون عليه اسم : تاريخ الأفكار (انظر) ، أو التاريخ النفسي *Psychohistory* (انظر) . وقد بدأ تأسيس هذا العلم في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن على أيدي كل من لوسيان فيبفر وجورج لوفوبفر ، عالمي الاجتماعى الثقافى الفرنسين الكبيرين . وفى كتاباتهما ، حددا موضوع هذا العلم بأنه : أفكار كل الناس ، من الفلاحين والأمين الى الفلاسفة ، وهو أيضا الحساسية الشائعة التى تجسدها الفنون السائدة ، بقدر ما هو المفاهيم والقيم . ولكن علم :

« تاريخ العقلیات » يحول هذه الموضوعات أو ينظر اليها باعتبارها
« كيانات » أو « أبنية » Structures فكرية (عقلية) متكاملة ،
تخضع لظروف متكاملة بدورها (اجتماعية - علمية - ثقافية -
سياسية - اقتصادية - جغرافية - لغوية .. الخ) ثابتة في
مرحلة بعينها أو متغيرة عبر مراحل مختلفة . ان وظيفة هذا العلم ،
ليس أن يسجل فقط ، وانما أن يحلل ويكتشف القوانين (الآليات)
الحاكمة التي تنشأ على أساسها - ثم تتطور أو تتغير - أفكار الناس
وحساسيتهم ومفاهيمهم وقيمهم ، وكيف تبقى أو تختفى أفكار
وحساسية ومفاهيم وقيم ، وكيف تتفاعل أو تتناقض مع ظروف
بعينها ، وكيف تساهم في أحداث الجمود أو التغير الاجتماعيين .
وفي الخمسينيات ، استفاد العلماء الأمريكيون في مجالات الدراسات
السياسية والقرارات الاجتماعية والثقافية والإدارية وحتى العسكرية
من نتائج دراسات هذا العلم وطبقوها في ميادين كثيرة .

التأليف الأسطوري

Mythopoeia

ظهر هذا المصطلح في النقد الأدبي - في البداية - أوائل القرن الماضي ، لتحديد نوع من الشعر الرمزي الانجليزي - عند ويليام بليك وبيتس أساسا - اتجه اما : الى استخدام الشخصيات والعناصر أو الرموز الدينية ، أو الى صياغة أسلوب ، أشبه بأساليب الكتب المقدسة السماوية ، وغير السماوية في صياغتها ، أو موضوعاتها أو تبويبها ، لابداع شعر مشحون بؤى جديدة ، تطمح الى إعادة احساس الانسان بالقدسية ، وبوضعه « المهم » في الكون ، أو بأنه يتمتع بعلاقة خاصة بالله ، أو بالملائكة ، أو بالقوى الكونية المهيمنة ، التي تعبر عن قوة الخالق وعن مشيئته .

ومال هذا الشعر أيضا الى نوع من التمجيد الصوفي للانسان وللطبيعة بوصفهما تجليات لقدرة كونية عظمى ، كما مال الى عرض سلوكهما أو مظاهرها باعتبارها تحقيقا لمشيئة هذه القوى الكونية .

ومن المؤكد أن هذه النزعة ، التي امتدت - بعد الشعر - الى الرواية والدراما ، ثم الى الفلسفة نفسها ، كانت رد فعل على نزعات القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر ، الشكية والقائلة بأن الانسان لا كرامة له في الكون ، أو بأنه مجرد تكوين حيواني أو ميكانيكي ، كما كانت ردا على النزوع العام في الفكر الأوروبي الى الثنائية - نزعة الفصل بين عالم الروح أو عالم العقل ، وبين عالم المادة والجسد ، أو كانت ردا على نزوع هذا الفكر الى العقلانية أو الى الالحاد ، وهذه كلها نزعات قامت أصلا في تفاعل مع ، ونتيجة للصراع السياسي الاجتماعي مع الكنيسة القديمة ، ونتيجة للانتصارات الأولى لعلوم الفلك والرياضيات والميكانيكا والطب ، واساعة تعميم مكتشفاتها على الصعيدين الديني والفلسفي ، ذلك التعميم الذي أدى الى ظهور كل من : المادية المبتذلة ، والنزعات الروحانية والروحية والصوفية والأسطورية في القرن التاسع عشر .

وفي العالم الثالث . . . حيث تسود النزعات السطحية التي عرفها الغرب في القرن الثامن عشر وما بعده مباشرة من تعظيم مبالغ فيه للعقل والمادة وحدهما ، أو تحقيرهما والاسراف في القول بكفاية الروحانيات وحدها . . . تلجأ أنواع فنية وأدبية كثيرة الى النزعات الأسطورية - الانسانية ، والدينية والصوفية ، اما : لاعادة تكريم وتقييم « الانسان المتكامل » ، أو لاعادة القيمة للجوانب الروحية

والأخلاقية - بالذات - من البناء الفكرى (الاجتماعى) لهذا الانسان .
وغالبا ما يساء فهم المصطلح ، اذا فسرنا كلمة « الأسطورى » فيه
باعتبارها مساوية للخرافة ، فهى فى الحقيقة - بالعكس - مساوية
لما يؤمن به الانسان البسيط ايمانا فطريا وتلقائيا ، دون تعقيد
عقلانى .

تحديث

Modernisation

نشأ هذا المصطلح - غالبا - فى الكتابات السياسية الغربية العابرة ، مثل : تقارير القناصل ورجال المخابرات التى كانوا يرسلونها من عواصم الشرق الى بلادهم ، عن محاولات البلاد الشرقية لاقتباس نظم الغرب « الحديثة » العسكرية والادارية والتعليمية ، ثم ظهر المصطلح فى مجالات التصنيع وبناء المرافق . وربما كان علماء الاجتماع والمؤرخون الانجلو سكسونيون - منذ عشرينات هذا القرن - هم اول من نقل المصطلح من مجاله الوظيفى الاول الى العلوم الانسانية ، ومنهم انتقل أيضا الى الكتابات التاريخية والاجتماعية فى تركيا ، وايران ، والعالم العربى ، والأفريقى ، ومن ثم بدأت عملية تنظير المصطلح نفسه .

من الواضح أن المصطلح يشير الآن الى دالتين متناقضتين ، فالغربيون يعتنون بالتحديث قيام المجتمعات غير الغربية ، باقتباس ما أنتجه المجتمع الصناعى الغربى منذ القرن التاسع عشر ، أو ما قبله ، ليس فقط من نظم عسكرية وإدارية وتعليمية وغيرها (مثلما حدث فى تركيا العثمانية منذ أواخر القرن السابع عشر) وإنما يقصدون - أيضا - اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين الثقافة الغربية فى الفنون ، والأدب ، والفكر الفلسفى ، ومعايير الأخلاق وأساليب الحياة ، باعتبار أن ذلك كله يمثل « كتلة » واحدة ونمطا حياتيا مجتمعيا متكاملا ومتماسكا ، لا يمكن تجزئته أو الاكتفاء بجزء منه دون بقية الأجزاء .

وهناك مفكرون غير غربيين ، يرون نفس الرأى ، ولكن يقابلهم مفكرون يصطلح على تسميتهم بالقوميين فى بلدان آسيا وأفريقيا غير الشيوعية أساسا ، يرون أن الفهم المذكور للتحديث يعنى « التغريب » - من غربة المجتمع غير الغربى عن أصوله الثقافية ، ومن الاصطباغ بالصبغة الغربية أيضا ، ويرون أن يمكن للمجتمعات غير الغربية أن تقتبس من الغرب النظم الشكلية العسكرية ، والإدارية ، والاقتصادية ، والتعليمية ، والاسكانية ، والحزبية ، والنقابية ، وفى التصنيع ، بينما تحافظ هذه المجتمعات على أصالتها الثقافية ، بمعنى أن تظل هذه المجتمعات - رغم كل اقتباساتها - متمسكة بأنماط وأسس ثقافتها من عقائد ، وفنون وعلاقات اجتماعية ومؤسسات .

ولكن قضية الأصالة نفسها تقسم هؤلاء المفكرين الى قسمين - فيما يتعلق بدلالة التحديث - فهناك من يرون امكان استعارة كل أشكال المجتمع الغربى سواء كان ليبراليا ، أو شموليا ، أو بعضها ، خصوصا التكنولوجيا وعلومها الطبيعية ، ونظم الادارة ،

والحرب ، والانتاج وتنظيم الاقتصاد ، مع الاحتفاظ بالثقافة القومية في صورتها السلفية الموروثة ، خاصة فيما يتعلق بنظم الحكم والقوانين الجنائية ، ومعايير الأخلاق ، والسلوك ، والعقائد ، والعلاقات الاجتماعية ، بين الطبقات أو الأعراق أو الأجيال ، وهناك من يرون - في الجانب الآخر - ضرورة تطور كل الثقافة القومية الأصلية والموروثة تطورا ، يتماشى مع تحديث البناء التحتي - في الصناعة ، والادارة ، والجيش ، والتعليم ، والبحث العلمي ، والتطبيق والتكنولوجيا ، والاسكان ، والمرافق والخدمات .. الخ . ويرون أن التحديث أيضا يجب أن يتضمن تطور أشكال وأساليب و « قيم » الثقافة الأصلية والموروثة ، دون استبعاد لامكان - ضرورة - تأثر هذه القيم الشكلية أو المضمونية الموروثة - بالانتاج الثقافي والقيمي للثقافات الأخرى ، على أساس أن تطور أو تحديث البناء التحتي لابد أن يؤدي الى تغير البناء الفوقي ، كالعقائد والفلسفات ، والقوانين ، والفنون .. الخ .. في نفس الاتجاه .

تداعى الأفكار

Association

منذ وضع أرسطو - فى أثنينا القرن الرابع قبل الميلاد - نظريته فى المعرفة ، ووسائلها ، تأسست فكرة - ومصطلح - التداعى فيما أصبح يعرف بعلم النفس المعرفى (المرتبط ببحث سبل تحصيل العقل لمعارفه وتوليده لأفكاره) . وبديهي أن أرسطو لم يكن يعرف شيئاً إلا عن كيمياء المخ ولا عن تشريح الدماغ ولا عن الصلة التشريحية الفيسيولوجية بين الحواس الخمس وبين المخ عبر الجهاز العصبى وشبكته . ومع ذلك كان أرسطو هو أول من أشار الى إمكانية أن يربط « العقل » بين مدركين - أو أكثر - مما تنقله اليه الحواس من مدركات وأحاسيس أو بين فكرتين أو أكثر اذا (استدعت) أحدهما الأخرى أو الأخرى - بناء على

خبرة أو تجربة سابقة (تكون كامنة في شكل ذكرى أو مفهوم أو خبرة مختزنة) . وقال أرسطو ان هذا التداعى العقلى يعكس ما يحدث في العالم المادى الخارجى من تسلسل للتأثير ، وبذلك فان « التداعى » يوفر - أو يمثل - آلية أو « ميكانيزما » لعمل العقل ، بينما يمثل « بناء التجربة » أو بنيتها الحقيقية ويعكسها . وقد أخذ الفلاسفة المسلمون الفكرة من أرسطو ووظفوها المشاركة منهم ، كابن سينا - فى تطويرهم لتحليل مبدأ الالهام ، ووظفوها المغاربة - كابن رشد وابن باجة فى تطويرهم لفكرة الخيال أو المخيلة التى اعتبروها من المبادئ الأساسية لعمل العقل وتفاعله مع العالم (ولم يكونوا قد عرفوا بعد تشريح المخ أو علاقته بالحواس عن طريق شبكة الجهاز العصبى) . وفى القرن التاسع عشر ، فى بريطانيا ومع علوم القيسيولوجى والتشريح ، سيطر مفهوم التداعى النفسى الذى صاغه هارتلى وهيوم أولا ، ثم طوره علماء نفس عديدون من القرن نفسه . وتشيع الآن التفرقة بين التداعى « الحر » بين الأفكار والخواطر (الذى استخدم كثيرا فى الأدب الروائى الحديث مثل تداعى أفكار أليس - فى رواية لويس كارول المشهورة - لحظة سقوطها فى الثقب ، أو التداعى الذى بدأ فى ذهن بطل رواية بروسست : « البحث عن الزمن المفقود » لحظة تذوق الكعكة المغموسة فى الشاي . الخ) يفرق الآن بين ذلك التداعى الحر ، وبين الربط المنطقى بين الأفكار (مثلما يحدث فى الاستنتاج أو الاستخلاص المنطقى) ، والنوع الأول هو ما يستخدم فى الأسلوب الأدبى المعروف باسم « تيار الوعى » وفى الشعر الرمزى . ويميز المفكرون المحدثون بين أربعة أنواع من التداعى : الأول بين الأفكار أو الخواطر ، التى تنور بسبب ما تبتعثه الأشياء أو تشير إليه ، وعادة ما يكون من خلال عادة أو معتقد عام أو خرافة ما ، والثانى بين الأصوات (تداعى صوتى) . والثالث نصى بسبب ارتباط كلمة

ما في « نص » ما بمعان و دلالات معينة مثل كلمات الكتب السماوية ،
و أبيات الشعر المشهورة ، ولعل هذا ما دعا بعض النقاد الى المطالبة
بـ « الفصل » بين الأفكار وتفكيك بناء النصوص ، ثم الرابع وهو
التداعي الخاص ، أو الشخصي الذي يرتبط بذكریات شخص بعينه
أو تجاربه أو معلوماته . ولا يخفى ما بين الأنواع الأربعة من تداخل
محتمل وتفاعل ممكن .

التراث

Tradition

ينبغي أن نشير – فى البداية – الى أن الغربيين ترجموا كلمة « الحديث » أى أحاديث رسول الله (ﷺ) وأقواله فى كتبها المعروفة فى التراث الاسلامى العربى ، الى نفس الكلمة الأفرنجية ، وأحيانا يترجمون كلمة « السنة » أى سنة الرسول الى نفس الكلمة .

ولكننا سنشير هنا الى « التراث » الذى تملكه ، وتتناقله أجيال الأمة من زاويتين : تراث السلوك والعادات والقيم غير المكتوبة ، وتراث الابداعات الفكرية والفنية والأدبية – وأشكالها وأساليبها – المكتوبة ، أو المسجلة والمرئية المحفوظة .

وعن المعنى الأول للتراث (غير المكتوب) . . يقول علماء
الأنثروبولوجي المحدثون (وأبرزهم في هذا الصدد ليفي شتراوس
الفرنسي) انه يتخلل السلوك ، والطقوس ، والشعائر ، والكلام
المنطوق ، والرموز الاجتماعية المستعملة والشائعة في الحياة ، وان
دراسته تحتاج الى احصاء ميداني ، ومقارنة تاريخية لتحديد مصادره
وأعمساره ، ودلالاته النفسية ، والعقائدية ، والفكرية التي عادة
ما تكون متحولة ومتخفية ومركبة ، وأنه تراث غير طبقي غالبا ،
وان كانت له صيغة محلية في اطار الأمة أو الثقافة الواحدة ، كما
أن تحولاته تتم بشكل تراكمي ، حتى تصبح مرحلته الأخيرة بلونها
كل مراحل السابقة (مثلا طقوس الموت ، أو الميلاد ، أو الختان ،
أو الزواج في مصر - مثلا والتي تكون عربية اسلامية قبطية ،
فرعونية بالتتالي نفسه . وقد تتخللها آثار بيزنطية ، أو أفريقية ،
أو حتى أوروبية ضعيفة) .

أما التراث المكتوب فشأنه مختلف ، انه : أولا ابداعات فكرية
وأدبية . . الخ في الكتب ، أو المخطوطات المنشورة ، أو المشاهد
والنصوص المحفورة على الجدران . . الخ ، وهو : ثانيا ، أساليب
وأشكال أو قوالب (مثل قالب الدراما في الثقافة اليونانية ، أو
العمود الشعري في الثقافة العربية ، أو المنظور الجانبي الأمامي
للرسوم الفرعونية . . الخ) . وعن هذا النوع من التراث . .
يقول اليوت انه لابد من تعلمه ، وهو لا « يورث » . . فأنت لا تولد
عارفا بالشعر القديم أو بأساليبه . . فما بالك بالعشرات من ألوف
المخطوطات في الفلسفة أو الفقه أو المنطق . . الخ ، كذلك قطع
الموسيقى ، ونماذج الرسم ، والنحت وأساليبها وأشكالها ، ثم ان
هذا النوع من التراث ينقسم - أيضا - الى جزء « مستخلم » يعرفه
المبدعون ، ويتعلمونه - أو يشيع تعلمه - ولا يمكن لمبدع أن يفلت

هي بدايته من التأثير به (مهما كان من تواضع موهبته) ولكن لا يمكن لمبدع في جيله ، أن يظل سجيناً فيه ، ثم هناك جزء آخر من التراث تؤدي تطورات عديدة ، أما : الى نسيانه - رغم حيويته - عندما تتخلف عقلية الأمة عن مستواه ، وعن مستوى حيوية أجيالها السابقة ، أو الى تجمده عندما يكون هذا الجزء أكثر تخلفاً من المستوى ، الذي وصلت اليه ثقافة الأمة .

تسلط الرجال

Patriarchy

يشير هذا المصطلح الى وضع السلطة والسيطرة ، الذي يتمتع به الرجال بالنسبة للنساء ، عبر الجزء الأكبر من التاريخ المعروف للمجتمعات الانسانية ، خصوصاً مع اكتشاف بعض المجتمعات البدائية - منذ القرن الثامن عشر - التي تتمتع فيها النساء (الأمهات والجداات) بسيطرة وسلطة نسبيتين (انظر : سيطرة النساء) .

ورغم أن المصطلح أخذ من كلمتين يونانيتين كانتا تشيران الى نظام قبائلي وأسرى في اليونان القديمة ، عرف باسم نظام : حكم الأب .. فان المصطلح يشير منذ الستينيات في كتابات الحركة

الأنثوية في الغرب الى معنى حكم الذكور ، وسيطرتهم وتسلطهم على المجتمعات بشكل عام ، وعلى النساء خصوصا في العالم كله ، وفي هذه الكتابات يبدو « تسلط الرجال » أمرا واقعا ، وحالة فعلية قائمة (تتجلى في سيطرة الرجال على كل المؤسسات الاجتماعية) كما يبدو « تسلط الرجال » في صورة « أيديولوجيا » ، ومفاهيم مطلقة تسيطر على عقول البشر ، وتجعلهم يعتقدون أن « الأمر الواقع » هو الأمر الطبيعي .

ينعكس ذلك أكثر ما ينعكس في « اللغة » حيث المذكر هو الأساس والسائد ، والمؤنث حالة استثنائية وخاصة يجب تحديدها .

وقد شاعت هذه المفاهيم « الجديدة » نسبيا منذ نشرت الكاتبة والفنانة الأمريكية كاترين ميليت كتابها المشهور : « سياسات الجنس » عام ١٩٦٩ ، وناقشت فيه ظاهرة التذكير والتأنيث أو (التصنيف الجنسي) في اللغة ، وارتباطها بمسيرة انتشار وتطور المجتمعات والأديان ، وتكوين الأسرة ، وارتباط ذلك كله بما أطلق عليه علماء الأنثروبولوجيا اسم : الانقلاب الذكري « أى الانقلاب السياسى » ، الذى قام به الرجال لانتزاع السلطة في الأسرة ، ثم في المجتمع من النساء ، بعد أن كانت النساء قد اخترعن الزراعة وتخزين الطعام ، فاستقر الرجال - الذين كانوا يسرحون وراء الصيد ، ولا يستقرون الى جانب أطفالهم ونسائهم قبل ذلك ، ولكن الزراعة التى وفرت الطعام بجهد أقل أغرتهم بالاستقرار مع أسرهم ، فانتزعوا السلطة من النساء بسهولة ،

وقلبوا كل شيء الى « المذكر » ، لكي يعكسوا الوضع الاجتماعى
الجديد فى تصور البشرية عن العالم .

وفى كتابات « أنثوية » أخرى ، تفسر ظاهرة تسلط الرجال
عبر التاريخ ، تفسيراً جنسياً ، أو اقتصادياً أو بيولوجياً ، ولكن
الفهم السائد يفضل تفسير هذه الظاهرة على أساس تفاعل مجموعة
كبيرة من العوامل . (انظر تصنيف جنسى ، جغرافيا التصنيف
الجنسى ، الجنسية) .

التطهر

Catharsis

هذه واحدة من أشهر الكلمات الاصطلاحية في الفكر الانساني . . منذ استخدمها أفلاطون في إحدى محاوراته ، لوصف تأثير كل من التأمل الديني في الصلاة ، والانفعال الذي تحدثه المأساة المسرحية (أو التراجيديا) في الفرجة المسرحية . ولكن أفلاطون كان يقصد أن المأساة تطهر المتفرجين من عواطفهم ، وانفعالاتهم المكبوتة عن طريق استثارته في نفوسهم ، غير أن المصطلح نال شهرته الحقيقية عند أرسطو (في الفصل السادس من كتاب : الشعر) وكان يقصد أن المأساة تطهر المتفرجين من « الانفعالات والعواطف المتطرفة » ، غير أن مفسري أرسطو في القرنين : السادس عشر والسابع عشر ، في ايطاليا وفرنسا -

قالوا انه كان يقصد أن المأساة تقوم بعملية « تطهير » لهذه العواطف والانفعالات نفسها « من » التطرف ، من خلال ما تثيره لدى المتفرجين من الشفقة على الأبطال النبلاء ، الذين سيتحل بهم المأساة رغم ارادتهم ، ورغم كل جهادهم النبيل ، وما تثيره في المتفرجين أيضا من الخوف على أنفسهم من أن يحل بهم نفس المصير . غير أن نقادا معاصرين أضافوا أن التطهير التراجيدي يحدث أيضا من خلال « تنوير » عقل المتفرج بالمعاني الجليلة التي تحملها المأساة ، وهي المعاني التي يشتد تأثيرها لأن المتفرج يميل الى أن يضع نفسه من مكان أبطال المأساة ، فيتخيل ما قد يحل به لو أنه فعل ما فعلوا ، أو وقع في نفس الخطأ ، وهو الميل الذي ينشأ لدى المتفرج ، عما أسماه الناقد الأمريكي جون جاسنر بقدرة التراجيديا على خلق احساس بأنها « تماثل الحقيقة » .

وفي القرن الماضي .. دخل مصطلح « التطهر » أو « التطهير » في علم النفس التحليلي ، من مجالين : المجال الأول ، هو علم نفس الشواذ أو المنحرفين ، حيث توصف عملية التخلص من العواطف والانفعالات النفسية الشاذة أو المنحرفة بالتطهير بصرف النظر عن طريقة تحقيق هذه العملية .

أما المجال الثاني .. فكان في العلاج النفسي عند المدرسة التحليلية ، منذ ابتكر عالم النفس جوزيف بروير أسلوبا للعلاج ، أطلق عليه اسم « الأسلوب التطهيري » ، حيث يطلب من المريض النفسي ، ان يحاول أن يتذكر أول مرة لاحظ فيها أعراض المرض ، فاذا تذكرها ، شفى المريض - كما زعم بروير - واقتبس سيجموند

فرويد هذا الأسلوب في بداية تكوين نظريته المتكاملة في التكوين النفسي الانساني ، وفي علاج مرضاه ، وكان لا يزال يؤمن بأن الحالات العصائية (أو الأمراض العصبية) ترجع الى أحداث بعينها في حياة المرضى ، ولكنه عاد فعدل عن فكرته ، وارجع كثيرا من حالات « العصاب » الى ما وصفه بأنه « صراع » بين الدوافع الغريزية والقيم ، التي رسختها الثقافة أو المجتمع ، وطور فرويد بعد هذا أسلوب « التداعي الحر » حيث كان أسلوب التطهير أحد جوانبه فحسب .

تعبيرية *Expressionism*

أخذت النزعات أو المدارس الفنية المهمة ، التي غيرت وجه الفن وتوجهاته في أوروبا الغربية ، ثم في العالم كله منذ أوائل القرن العشرين . ورغم أن المصطلح استخدم للمرة الأولى في فرنسا حوالي عام ١٩٠١ . فإنه لم يستقر - في دلالته العامة ، وفي الاستخدام الجمالي والنقدي - إلا في ألمانيا ، منذ حوالي عام ١٩٠٥ ، حينما تجمع عدد من المصورين والشعراء في مجلة « بروك » ، التي ضمت من الفنانين الألمان : بيتشتاين ، ومارك ، وكيرشنر ، ومن النمسا : كوكوشكا ، ومن روسيا : شاجال .

ولكن أفكارهم عن الفن كانت أبعد من ذلك . . . فقد تأثروا بأعمال سيزان وفان جوخ ومونش وهوودلر ، ثم امتد تأثير التعبيرية

الى الأدب والمسرح والموسيقى والسينما ، وبدأ رواد النقد والجماليات التعبيرية ، يكتشفون أصولا لها فى أعمال فنانيين وكتاب أقدم عهدا ، مثل : ديستوفسكى فى الرواية ، وستريندبرج فى المسرح ، وألجويكو فى التصوير ، بل أرجع بعضهم أصول الرؤية التعبيرية الى بعض فناني عصر النهضة ، مثل : هيرونيموس بوش . وكشف نقاد ومفكرون كبار - من وزن كروتشه وسوكل وكريسبين - عن أن جوهر التعبيرية هو الرغبة فى إبراز ، وتوضيح الانفعال الداخلى ، أو العاطفة الكامنة فى موقف انسانى بعينه ، على أساس أن هذا المكون الداخلى للموقف هو « الجوهرى » ، وأن الملامح الخارجية للشخصيات أو العلاقات ، أو حتى الوقائع الاجتماعية محكومة بهذا « الجوهر » الداخلى ، وأن استعراض الفن للملامح الخارجية ، لابد أن يهدف الى الكشف عن هذا الجوهر .

لذلك عمد التعبيريون - فى كل الفنون - الى تحطيم الأشكال والصور الخارجية المتناسقة والطبيعة ، وعمدوا الى تفكيك الأشياء الطبيعية أو تشويهها ، والى عدم الالتزام بقواعد المنطق الفنى التقليدية ، مثل : السلم الموسيقى الخماسى أو السباعى العادى ، والمنظور ، والأبعاد ، ونظريات الضوء والمساحة فى الرسم ، والتوازن النفسى واللغوى فى الدراما ، أو فى الأدب . ورأوا أن كل هذه القواعد المنطقية تربط الفن بأشكال تتماثل مع سطح الأشياء الحقيقية ، ولكنها لا تعبر عن جوهرها الحقيقى الكامن داخلها ، وأن الاعتماد على الحواس وحدها فى استيعاب العالم وتصويره فى الفن يخلق فنا كاذبا ، لأنه لا يعتمد على « الدلالة » التى تتكون فى الذهن عن العالم ، بعد أن تدركه الحواس ، وتجمع - للعقل - مجرد ملامحه الخارجية .

ولم يرضَ أن النقد والفلسفة - الاشتراكيين رفضنا التعبيرية طويلا ، باعتبارها موقفا ذاتيا ، ورؤية غير واقعية للعالم . . . فانهما

عادا الى الاعتراف بها ، على حذر ، بعد اكتشاف الدور النقدي والثورى
المهم ، الذى لعبه التعبيريون فى الغرب بعد الحرب العالمية الاولى ،
بسبب التأثير القوى على الماركسية لكل من علم النفس التحليلي
- خصوصا عند يونج - والرياضيات الحديثة والفيزياء الذرية ،
التي ساهمت كلها فى تأكيد حقيقة أن «الحواس» لا تدرك الا الشكل
الخارجي ، وأن البنية الداخلية لأي ظاهرة قد تكون أكثر أهمية
بكثير ، وأنها فى الغالب هي التي تتحكم فى شكل القالب الخارجي
وحركته .

تعددية

Pluralism

لهذا المصطلح دلالات عديدة ، بسبب استخدامه فى أكثر من نظام علمى وفكرى فى الفلسفة ، وفى علم الاجتماع ، وفى علم السياسة على الأقل . فهو فى الفلسفة .. يعبر عن المفهوم المناقض لمفهومى « الأحادية » و « الثنائية » . والتعددية — فلسفيا — هى الاعتقاد بأن كل كيان فى الوجود — والوجود نفسه — يتكون من أجزاء مستقلة ، ولكل جزء « جوهره » المتميز والخاص .

واعتقد بعض الفلاسفة التعدديين مثل « لايبنتز » أن هناك جوهرًا واحدًا متميزًا ، تختلف صفاته حسب ما يتجلى فيه من أجزاء الوجود ، ولذلك .. قد يعتبر لايبنتز « أحاديًا » لا تعدديًا .

وفي العصر الحديث .. يعتبر برتراند راسل ، صاحب أكمل تصور فلسفي تعددي ، وهو التصور الذي أطلق عليه اسم « المنطقية الذرية » ، رغم أن الفيلسوف النمساوي فييتجنشتاين ، هو الذي استخدم تلك التسمية قبل راسل البريطاني .

ويرفض الماركسيون التعددية فلسفيا ، لاعتقادهم التقليدي بأنها تؤدي - في النهاية - إلى إلغاء العمل بقانون الجدل (الديالكتيك) في الفلسفة ، وبقانون المادية التاريخية في فهم تطور التاريخ والمجتمع ، وكلاهما - في الحقيقة - قانونان « أحاديان » ، يؤديان إلى فرض سيطرة الطبقة الواحدة ، والحزب الواحد في التطبيق السياسي ، ويقولون ان التعددية تؤدي إلى رفض مبدأ وجود عامل متحكم واحد في تصور التاريخ والمجتمع .

وبالمقابل يعتقد علماء الاجتماع المؤمنون بالتعددية فلسفيا ، أن قيام « جوهر » واحد للوجود غير التاريخي لا يلغي تعددية التاريخ ، حيث للمجتمعات المختلفة منظورات ومكونات اجتماعية (إنتاجية ، سكانية ، وجغرافية ، ولغوية ، وثقافية) مختلفة ، يستحيل نظريا ومنهجيا أرجاعها جميعا ، وأرجاع نشوئها وتطورها وتفاعلها إلى عامل واحد ، مهما كانت أهميته . ومع ذلك .. فإن علماء الاجتماع ، ومعهم علماء الانثروبولوجيا والنفس المعاصرون - يؤمنون بتفاعل - أو بإمكان أو بضرورة - تفاعل مكونات التاريخ - سواء كانت هذه المكونات أمما ، أو طبقات ، أو حضارات أو ثقافات .. الخ ، كما يؤمنون بإمكان أو بضرورة التداخل المستمر بين تلك المكونات للتاريخ أو عناصر تكوينه . وفي السياسة .. فإن التعددية تعني الترتيبات الدستورية لتوزيع السلطات السياسية ، والايمان بضرورة وجود تلك الترتيبات لمصلحة الحرية والعدل ، والنمو الاجتماعي والثقافي . ولكن للتعددية معنى

سياسي - عملي آخر ، يشير الى الاعتراف في اطار المجتمع الواحد ،
والنظام السياسي الواحد بوجود تيارات سياسية متعددة ، ذات برامج
وأفكار ، ومنطلقات فكرية مختلفة ، تعبر كل منها عن نفسها بحرية ،
وتتجاوز بتكافؤ حول الصالح العام ، وتحتكم الى الجمهور والى
الرأى العام ، دون أن يسعى أحدها الى قهر أو قمع الآخرين ، وتنتظم
جميعاً فى مؤسسات المجتمع المختلفة (انظر : مجتمع تعددى) .

تفاعل الرموز

Symbolic Interaction

كان عالم الاجتماع واللغوى الأمريكى هربرت بلومر ، أول من صاغ هذا المصطلح فى جامعة شيكاغو عام ١٩٣٧ ، واستخدمه للإشارة الى مجموعة متكاملة من الافتراضات النظرية المتعلقة بطبيعة الحياة الاجتماعية ، وكيفية تفاعل - وتواصل - الأفراد فى إطارها ، اعتمادا على أنماط مختلفة من اللغات .

واعتمد بلومر فى صياغته لافتراضاته وتركيبها فى بناء نظرى متكامل على أفكار الفيلسوف البراجماتى الأمريكى ويليام جيمس ، وعالم الاجتماع النفسى جورج هربرت ميد ، واعتمد أيضا على منجزات علم الاجتماع الإنسانى النزعة ، خاصة عند : ويليام توماس ، وروبرت بارك ، وفلوريان زنانيكى .

وتعتمد الأفكار المجردة لنظرية التفاعل بين الرموز ، على عدة افتراضات ، هي : أن العقل الانساني يحول كل مدركاته في الطبيعة والمجتمع الى رموز يختزنها ويسترجعها حين الاحتياج ، وأن العقل الانساني يتعامل مع الأشياء على أساس ما تثيره الأشياء من معان في هذا العقل ، وأن معاني الأشياء ليست ذاتية ولا فردية ، وإنما تنبع أو تستمد من التفاعل بين الفرد ورفاقه في المجتمع الواحد : ان الاطار الاجتماعي هو الذي يمدنا بمعاني الأشياء ، وتتغير هذه المعاني وتتطور وتنقلب أحيانا ، من خلال عملية تفسير ، يقوم بها الفرد للأشياء ، في ضوء النتائج العملية ، التي يتوصل اليها من خلال مواجهته لكل من تلك الأشياء ومعانيها الاجتماعية ، وهي النتائج التي ينقلها الفرد لرفاقه - أو لمجتمعه - لكي يتم فحصها والاتفاق عليها أو رفضها .

ومنذ الخمسينات والستينات .. عادت أفكار بلومر الى الازدهار القوي في العلوم الانسانية الأمريكية بفضل البنيويين الأمريكيين ، خاصة تشومسكي ، الذين رأوا في فكره قوة « عملية » تفوق قوة المناهج الفرنسية (المستعارة من ليفي شتراوس وغيره) ، لتفسير كثير من العمليات الاجتماعية ، ذات الصبغة الجماعية ودراستها .

وقد استفاد هؤلاء البنيويون الأمريكيون من أفكار عالم النفس الاجتماعي الأمريكي الكبير ، جورج هربرت ميد ، ونظريته عن « الأدوار الاجتماعية » التي قال فيها : ان ما يميز الانسان عن غيره من الحيوانات ، هو أن جهازه العصبي قادر على اختزان وتذكر عدد هائل من المعاني الرمزية ، أو التقليدية المباشرة ، وأن الانسان - بفضل اللغة - أصبح قادرا أيضا على توصيل المعاني الى رفاقه ، مستخدما رموزا تعبر عنها ، وأحيانا - تحل محلها كلية (كما في

الفنون والطقوس ، حيث يحل قناع على شكل حيوان محل الحيوان نفسه ، وتحل أنغام آلة موسيقية محل أصوات طبيعية) .

وبما أن الجماعة البشرية تتفق على معاني الرموز . . فان الرموز تصبح قابلة لأن تتعلم من خلال « تفاعل » بينها . ورغم النقد العنيف الذي وجهه زملاء جورج ميد لنظريته ككل . . فان هذا الجزء - بالذات - من أفكاره لعب دورا مهما في علم النفس الاجتماعي ، وعلوم الاجتماع الثقافي ، واللغويات الأمريكية فيما بعد حتى تشومسكي .

تكعيبية

Cubism

احدى أهم الاتجاهات الفنية ، التى تعتبر أكثر هذه الاتجاهات فى القرن العشرين ثورية وتأثيرا . وتحت قيادة بابلو بيكاسو وبراك . . أراد التكعيبيون أن يرسموا (ثم ينحتوا) ما تراه العيون ، ولكنهم أرادوا أيضا ، وأساسا ، أن يجعلوا الأشياء التى يرسمونها تبدو أكثر صدقا ، وأن يجعلوا الرسوم ، والتماثيل « شاملة » لكل منظور يمكن النظر منه اليها ، وذلك بواسطة أشكال حادة ، ورموز مقصودة خاضعة للتشكيل العام للوحة أو للتمثال . وجاء مصطلح التكعيبية ، من عبارة قالها الناقد الفرنسى لويس فوكسيل عن معرض لجورج براك عام ١٩٠٨ ، قال فيها ان براك : « قد جعل من كل شيء يبدو فى شكل خطوط هندسية ، كما لو كان يرسم مكعبات » . وقد

مرت التكعيبية بثلاث مراحل مثقاربة وشريعة (من ١٩٠٧ حتى ١٩١٠ ، ومن ١٩١٠ الى ١٩١٢ ، ومن ١٩١٢ الى ١٩١٤)

بدأت المرحلة الأولى البدائية مع حدثين فنيين أولهما هو : انتهاء بيكاسو من رسم لوحته المشهورة « أنسات أفينيون » حيث هتت أجساد النساء في شكل خطوط مستقيمة ، وزوايا أشبه بالنحت البدائي في جزر المحيط الهادى تشبها ببعض أعمال الرسام الكبير سيزان ، وهذه اللوحة هى التى غيرت مسار جورج براك ، كما أطلق الحدث الثانى حين راح براك يرسم على غرارها أعماله التى عرضها لى العام التالى ، وكان براك قد أكد الاتجاه بقوة فتخلى عن كل الخطوط اللينة التقليدية ، وأعطى لكل سطح - مهما كانت علاقته بمصدر الضوء ، لونا براقا ، فتخلى تماما عن نظرية المنظور التقليدية ، وعن التظليل ودرجات اللون .

وظهرت فى المرحلة الثانية التى سميت المرحلة التحليلية - أساليب رسم « كل وجوه وجوانب الموضوع » المرسوم متجاورة أو متداخلة أو بعضها فوق البعض . وفى هذه المرحلة - نشر الرسامان ميتزينجر وجلايزيس كتابا : « عن التكعيبية » يشرحانها نظريا ، ولكن سرعان ما سبق الابداع النظرية ، حين أضاف بيكاسو لبعض لوحاته قطعة قماش ، وأضاف براك للوحاته قصاصات ورق ملون ، مما أعطى سطح الرسم عمقا ، أو بعدا ثالثا جعله يقترب من النحت . واتجه الاثنان فعلا الى النحت بعد ذلك ، وبلغت الحركة ذروتها أثناء الحرب الكبرى الأولى فى أعمال الفنانين الذين سيقودون اتجاه « التكوينية » بعد ذلك . وأطلق على المرحلة الثالثة اسم « التركيبية » التى أصبح الرسم التكعيبى فيها أكثر تعقيدا وألوانه زاهية . (انظر : تركيبية) .

وفي الأدب .. تأثر بالتكعيبية شعراء رمزيون كبار - مثل
ابوللينير وسينندراوس ، وروائيون عظماء مثل جويس ، وموسيقيون
أفذاذ مثل سترافنسكى .

في الشعر .. تم الاستغناء عن كل المفردات « الفائضة » التي
لا تعبر عن « علاقة » ولا تعبر عن « شئ » أو عن احساس ، وأصبح
المعنى غير المباشر ، أو الصورة الموحية مطروحا - بمفرداته - بأسلوب
تقريرى ومباشر ، دون فوائض تعبيرية (كأسماء وحروف الوصل
والإشارة .. إلخ) .

وفي الرواية .. أصبحت « التحولات » الدراماتيكية في
الأحداث ، تقع دون تمهيد انشائي أو تحولات في الشخصيات ،
ويعبر عنها السلوك والمواقف ، أو التأملات الباطنية (في صورة
المونولوج الداخلى أو المناجاة الذاتية) .

وفي الموسيقى ينطلق تدفق الأصوات دون « فترات »
متوسطة ودون « ليونة » الأوكتافات الكبيرة .. وباستخدام آلات
النفخ وحدها مع تناغم (هارمونى) واحد في « انطلاقات » مستقيمة
دائما .

تيار الوعي

Stream-Of-Consciousness

بدأ هذا المصطلح علي يد الفيلسوف ، وعالم النفس الأمريكي
ويليام جيمس أواخر القرن الماضي ، واستخدمه لوصف النشاط
العقلي للإنسان : نشاط مستمر لا يتوقف ، متدفق في اتجاهات
عديدة ، دون نظام محدد ، أو اتجاه ، أو موضوع واحد . . وقال :
لنسميه تيار التفكير أو الوعي . . أو الحياة الذاتية للإنسان .

وصك جيمس هذا المصطلح عام ١٨٩٠ في كتابه : « مبادئ
علم النفس » . وبعد تسع سنوات . . حلل الفيلسوف الفرنسي
هنري برجسون « تيار الوعي » ووصف العلاقة بين مخزون العقل
من المعلومات والأحاسيس والذكريات ، وبين ما يرد إليه من الحواس

فى كل لحظة ، وكيف تتفاعل عناصر المخزون ، وعناصر المكتسبات الجديدة . وكان لوصف برجسون تأثيره على المحاولات الأدبية ، التى أرادت أن تقلد كيفية عمل العقل داخليا ، وترسم صورة للتدفق التلقائى للوعى فى صورة « مونولوج داخلى » أو « متاجاة ذاتية » .

أما المنولوج الداخلى والمتاجاة . . فقد استخدمهما كتاب الدراما المسرحية منذ القرن الـ ١٦ ، وكتاب « الرواية » منذ القرن ١٨ (شكسبير مثلا أو ستيرن) ولكن تأثير ويليام جيمس العلمى ، يتجلى فى رواية ادوارد دجوردان الفرنسى « لن نذهب الى الغابات » عام ١٨٨٧ . ورغم ذلك . . فان أسلوب تيار الوعى فى الرواية ، ثم فى الدراما لم يكتب له الذىوع الا بعد أن كتب جيمس جويس روايته « يوليسيز » عام ١٩٢٢ ، واستخدم تيار الوعى ، لكى يكشف التكوين الداخلى لعقول أبطاله ، وتداخل جانبى حياة كل منهم الخارجى والداخلى .

وانتشر نفس الأسلوب فى أعمال كل من فيرجينيا وولف ، ودوروثى ريتشارد ، واستخدمه كتاب آخرون على نطاق محدود ، مثلما فعل نجيب محفوظ « مصر » ، وغائب طعمة فرمان « العراق » فى بعض رواياتهما خلال الخمسينات .

كان أسلوب تيار الوعى - أدبيا - جزءا من طموح « الواقعية » الى تجسيد كل جوانب الحياة الانسانية بصدق ، ولكنه - عمليا - تحول الى محاولة لتقليد النشاط العقلى الداخلى أو محاكاته ، أو الى الاقتناع بالايحاء ، بالدخول فى « عالم » العقل الداخلى لشخصية ما ، وهذا هو النموذج الناجح عند جويس وولف ، فى اتجاه الى « التعبيرية » . والآن . . يتجلى أسلوب تيار الوعى ، بشكل ناصح فى أعمال كتاب أمريكا اللاتينية ، واليابان ، وبعض الكتاب العرب .

ثقافة

Culture

ان استخدام هذا المصطلح في اللغة العربية بهذا المعنى استخدام حديث جدا ، يرجع الى عشرينات هذا القرن ، وكان سلامة موسى هو أول من استخدم الكلمة ، للتعبير عن النشاط الفكري والابداعي للانسان ، بينما كانت الكلمة تشير - قديما - الى معنى اعداد أداة من مادة خام كي تكون سلاحا ، فيقال : ثقف السيف أي حده وأقامه ، أو ثقف العود ليكون سهما أو رمحا .

وفي كل من علوم الاجتماع ، وأصول التطور الانساني الاجتماعي ... يدل هذا المصطلح - في أوسع معانيه - على مجموع نتائج العمل الانساني في إطاره الاجتماعي ، الذي تتوارثه الأجيال

بعضها عن البعض ، بصرف النظر عن الخصائص الوراثة البيولوجية . ومع ذلك . . فقد طرح الأنثروبولوجيون نظريات عديدة من العلاقة بين التطور البيولوجي والفسولوجي لدمغ الانسان ، وبين تطوره الثقافى ، مثل نظرية « النقطة الحرجة » للعالم الالمانى كروبير ، التى ترى أن دماغ الانسان بلغ - فى تطوره القديم - نقطة معينة ، اكتسب عندها القدرة على صنع الأدوات والتحكم فى أصواته ، ليبتكر اللغة ، ويعطى دلالات خاصة لأشياء الطبيعة ، ومن ثم ابداع الثقافة .

وقال العالم الأمريكى صول تاكس ان النشاط الثقافى نفسه (صنع الأدوات ، واستخدام اللغة ، والتعليم ، والابداع الفنى والعلمى ، والعمل . . الخ) ساهم فى التطوير السريع لدمغ الانسان : وكان معنى هذا أن التطور البيولوجى والثقافى سارا فى طريقين متداخلين ، وتبادلا التأثير والتأثر . وتصل هذه النظرية - الآن - الى القول بأن « نوع » الثقافة يتأثر بالجهاز العصبى « والدمغ مركزه » ، كما يتأثر الجهاز العصبى بالثقافة السائدة (أى أن ثقافة راکدة تؤدى الى بلادة الجهاز العصبى ، وأن جهازا عصبيا نشيطا ينشط ثقافته) . وقد تطورت غالبية التعريفات الحديثة للثقافة نفسها ، من خلال تعريف العالم الأمريكى تايلور : انها ذلك المجموع المعقد والمتداخل ، المكون من : المعرفة ، والعقيدة ، والفن ، والأخلاقيات ، والقانون ، والعادات وغيرها من القدرات والتقاليد : كأسلوب العمل واللهو ، وأدوات الانتاج وقواعد السلوك . . الخ ، التى يكتسبها الانسان من خلال عضويته فى مجتمع معين . وكان ذلك التعريف هو التتويج النهائى لعلوم الاجتماع ، وأصول التطور الانسانى فى القرن التاسع عشر (صدر أهم كتب تايلور عام ١٨٧١ : الثقافة البدائية - المجلد الأول) .

ولكن كروبير ولنتون وكلايد ولايتشكون أضافوا - في القرن العشرين - الاهتمام بالأشكال ، أو القوالب النموذجية التي تتخذها كل ثقافة ، للتعبير عن نفسها ، بالإضافة الى الاهتمام بأساليب « التعليم » ، ونقل وحفظ الثقافة التي يستخدمها كل مجتمع ، أو أساليب تطويرها عبر الأجيال ، فالأشكال أو القوالب (في العمارة والأزياء والأدوات ، كما في الإبداعات الفنية ، والممارسات السلوكية على السواء) جزء من المنتج الثقافي ذاته ، كما أنها تعبر بنفس قدر تعبير المضمون عن نفسية الشعب صاحب الثقافة ، وهي أيضا « قيد » على التطور الثقافي ، من حيث أنها الوعاء الذي يحتوى الانتاج الثقافي .

أما عملية التعلم ووسائل نقل الثقافة .. فهي التي تحدد مدى العمق التجريدي ، أو « النظرى للثقافة » ، ومدى تأثيرها في الجهاز العصبى لأصحاب الثقافة ، فالتعلم الشفاهى يؤكد على جهاز الذاكرة والحفظ بما يؤدي الى « جمود » ثقافى . بينما تؤكد الكتابة العامل الفردى أكثر ، اذ تطلق لكل « كاتب » العنان لصفاته الفردية ، والتعليم عن طريق « الصور » يزيد من ملكة الخيال ، قوة وتوظيفا .. الخ . ولكن هذا لم يبلغ أهمية التجسيديات المادية للثقافة (أى الأدوات والإبداعات نفسها) ولا أهمية تحليلها .

ثقافة تحتية

Sub Culture

يمكن أن تسمى أيضا « ثقافة ثانوية » . . فرغم ميل المجتمعات الى أن تكون لها ثقافة مركزية أو رئيسية . . فلا يوجد مجتمع ، الا وتفرز الجماعات المختلفة فيه ، منظومات خاصة بها من الرموز والمعاني والمفاهيم ، وغيرها من عناصر تكوين الثقافات ، لكي تكون لها ثقافة ، أو شبه ثقافة خاصة - جنبا الى جنب ، أو تابعة لعناصر تكوين الثقافة الرئيسية المركزية .

وقد تنبع هذه الثقافات التحتية من طوائف عرقية ، أو دينية ، أو مهنية أو طبقية وغيرها . والدافع الى توليد الثقافة التحتية - أو تطويرها أو المحافظة عليها - هو موقع « الجماعة » أو الطائفة -

صاحبة هذه الثقافة التحتية من السلطة الاجتماعية أو السياسية -
ومكانتها (اذا شعرت بالقوة أو اذا شعرت بالضعف ، أو اذا شعرت
باعتراز المجتمع ككل بها ، أو شعرت بأنه ينبذها أو يعزلها) ،
فتتولد الثقافة التحتية ورموزها ومعانيها - أو تستعاد ، أو تتطور
بعد كمون طويل ، ويحافظ عليها ، بهدف احتياج الجماعة أو الطائفة
الى الشعور بالأمان أو بالكرامة الاجتماعية أو احتياجها الى تأكيد
هويتها الخاصة ، ورغم أن جميع المجتمعات المتطورة الكبيرة عادة
ما تتضمن ثقافة رئيسية ومركزية ، وثقافات تحتية عديدة (طائفية
دينية ، أو عرقية ، أو مهنية أو طبقية .. الخ) فان ما يقلق
علماء اجتماع الثقافة ، وعلماء اجتماع السياسة على حد سواء ،
هو نزوع الثقافات التحتية الى الانفصال ، والى التمايز الكامل عن
الثقافة المركزية الرئيسية .

ويرى علماء الاجتماع أن السبب الرئيسى لتطور هذا النزوع
الى الانفصال ، هو .. « تعالى » الثقافة المركزية أو انفصالها عن
الاحتياجات الفعلية لكل الطوائف والجماعات ، وأصحاب المهن
والطبقات ، وهو ما يوحى - لدى هؤلاء العلماء - بأن الثقافة المركزية
اما أن تكون قد فقدت أساسها الاجتماعى الواقعى ، أو ان تكون
قد تطرفت حتى أصبحت مجرد احدى الثقافات الخاصة بجماعة
واحدة (طائفة أو طبقة .. الخ) فى المجتمع ، ومهما كان اتساع
حجمها أو سيطرتها الاجتماعية .. فان ثقافتها لا تستطيع أن تشبع
الاحتياجات الخاصة للجماعات الأخرى .

والمعروف أن الثقافات الرئيسية ، هى ما تصبح ثقافات
« قومية » ، حين تتطور على أسس عقلانية وديموقراطية ، جامعة
للامع كل الثقافات التحتية فتضمنها فى بوتقة عقلانية واحدة ، ولكنها
يمكن أن تنحل وتصبح مجرد احدى الثقافات التحتية الخاصة بطائفة
واحدة ، اذا خرجت من الاطار العقلانى ، أو اذا حاولت أن تمارس
هيمنة غير ديموقراطية .

الثقافة الجماهيرية

Mass-Culture

عرف هذا المصطلح فى مصر الستينات ، على أساس وفى شكل مغاير تماما لمداول المصطلح نفسه فى علم اجتماع الثقافة ، الذى تطور فى الغرب منذ الأربعينات . . فقد ارتبط مصطلح « الثقافة الجماهيرية » بالمفهوم الذى رسمه عالما الاجتماع الأمريكان : كورنهاوزر ، وأولسين فى عملين مهمين ، هما : « سياسة مجتمع الجماهير » لكورنهاوزر عام ١٩٦٠ و « أمريكا كمجتمع جماهيرى » لأولسين عام ١٩٦٣ . . وهما كتابان يخوضان فى قضايا علم الاجتماع السياسى والنفسى والثقافى فى وقت واحد ، ولكنهما وضعا الأسس النظرى لمفهوم : الثقافة الجماهيرية ، المرتبطة بمجتمع الجماهير والنابعة منه .

ومجتمع الجماهير مصطلح يشير الى المجتمعات الغربية الصناعية الحديثة ، حيث تجمع وسائل انتاج السلع ، والأدوات ، والمعلومات ، والابداعات الفنية ، الاعلامية « كتلا جماهيرية » محشودة في المدن ، والمصانع ، ومراكز العمل المختلفة ، وحيث يستهلك الجميع نفس السلع والمعلومات والفنون ، التي يتم انتاجها بشكل كثيف ، لكي تتوحد بذلك أذواق الكتل الجماهيرية وحاجاتها ، وتحدد من خلال الأجهزة التي تخطط للانتاج وتشرف عليه .

ويعنى « مجتمع الجماهير » اذن : التصنيع الكثيف ، والتنمية الحضرية ، واحكام السيطرة البيروقراطية . ويتركز اهتمام علماء الاجتماع الغربيين - في هذا السياق - على قضايا : علاقة الفرد بالمجتمع ، ودرجة حرية الفرد في هذا المجتمع الحديث ، وكيفية تفهم الفرد لبيئته الاجتماعية وتقديره لها . وثمة مدرستان تتقابلان في هذا المجال : مدرسة جامعة بيركلي (كاليفورنيا) التي تهتم بتزايد الخضوع والتكيف الاجتماعيين ، وبانتشار ظواهر الانحراف والاغتراب ، وبسيادة المتواضع والمتوسط والتافه في الفنون والآداب (تتجسد في ظاهرة : أفضل الأعمال روجا ، أو Best Sellers ثم مدرسة جامعة ييل وجامعة ستانفورد ، التي تؤكد تزايد الحرية بتزايد القدرة على الاستهلاك ، والتعلم ، وتغيير المهنة ، والمسكن ، وعلى تنويع مستوى التذوق الفنى بالتالى ، وعلى النمو الاجتماعى والفردى بشكل عام .

وتتفق المدرستان على اعتماد مجتمع الجماهير ، على حركات فكرية متماسكة ، تنتج « نخبة » ثقافية تسيطر فى الادارة والتخطيط والانتاج الثقافى ، وأن هذه « النخبة » لا تمنع الانسان العادى - عضو كتلة الجماهير - من المشاركة بوعى فى كثير من عملية اتخاذ القرار وتنفيذه .

الثقافتان

The Two Cultures

كان المفكر البريطاني « سي . سنو » أو لورد سنو ، هو المسئول عن صياغة هذا المصطلح ، الذي لخص به قضية قديمة ترجع الى القرن الثامن عشر على الأقل ، أو حتى الى بداية القرون الوسطى ، وهي قضية التعارض بين العلم والأدب « أو » الدين . وكان ذلك في كتابه : « الثقافتان والثورة العلمية » ، عام ١٩٥٩ التي أسسها على محاضرة ألقاها في جامعة كامبريدج ، وأجاب عليه « ف . ليفيز » في إحدى محاضرات ريتشموند بكلية داوونينج في كامبريدج أيضا عام ١٩٦٢ ، وقد رأى سنو أن المثقفين في أي مجتمع ، منقسمون وعاجزون عن أن تتفاهم فصائلهم بعضها مع البعض ، لأنهم يفتقرون الى « لغة » مشتركة ، وقسمهم الى

فصيلتين - أو جماعتين ، قال ان لكل منهما ثقافة ، فالعلماء لا يقرأون
الإنسانيات ولا يفهمونها ، والأدباء والمتخصصون في الانسانيات
يجزون عن فهم أبسط المفاهيم العلمية الحديثة « في العلوم
الطبيعية والرياضية طبعا » رغم أهمية بعض هذه المفاهيم ومغزاها
الفلسفي والنفسي العميق والمتعدد الجوانب (مثل القانون الثاني
للمديناميكا الحرارية) . ورغم صواب النظرة العامة للورد سنو
وتنبيهه الى أحد الأخطار الجسيمة التي هددت تكامل المعرفة والفكر
الإنسانيين بما أدى بعد ذلك الى وضع برامج تعليمية وتثقيفية
لمواجهة هذا الخطر ، رغم ذلك فقد جاءت محاضرة ليفيز - ورده
على سنو - بالغة التطرف ، مؤيدة للانفصال بين الثقافتين ، زاعما
انه يمكن للإنسانية الاستغناء عن الأدب بل عن الدين ، لكي
تستبقى العلم الذي يتوقف مستقبلها عليه . ولكن تطور الفلسفة
المعاصرة - خصوصا في فروعها الاجتماعية المتعلقة بالثقافة والتعليم
وفي فلسفة العلم ، وفي تطورات علوم اللغة وعلاقتها بتطوير
الحاسب الآلي - أكدت أن تكامل المثقف - والإنسان عموما - يحتم
ليس فقط الإبقاء على « الثقافتين » بل السعى الى إيجاد الجسور
بينهما واكتشاف « وحدة الثقافة » نظريا وتطبيقيا رغم انها تتعامل
مع مجالات مختلفة من الوجود ، والشعور ، والفكر ، والعمل .
وكان النقاش حول انفصال الثقافتين ، وارتباطهما رغم التمايز
بينهما قد ثار وحسم في أعمال سابقة لهكسلي « الجذ » وماثيو
أرنولد في القرن الماضي ، ولكن كتاب هوايتيد - زميل برتراند
راسل - المهم « العلم والعالم الحديث » ١٩٢٧ ، يعد أفضل
نموذج معاصر للتصدي لهذه الأشكالية ، دون تطرف ، ولا حماقة .
وهو الكتاب الذي تصدى فيه هوايتيد لمهمة إعادة كتابة تاريخ
العلم الحديث ، منذ نشر نيوتن أوائل أعماله في القرن السابع
عشر ، وأوضح هوايتيد فيه ضعف التصور الفيزيائي عند نيوتن

عن الكون ، وبين كيف انه تصور ميكانيكى « مستحيل » منطقيا ،
فوق أنه غير صحيح علميا الا من الناحية الظاهرية ، وكيف أنه
تصور لا يصلح لتطبيقه على الظاهرة الانسانية (أى التاريخ)
ولا على الظاهرة العلمية (أى المنطق والمعرفة) وأن الحل بالتالى
يكن فى علم متكامل ، بجمع شمل الثقافتين دون أن يفرض أى علم
- أو احدى الثقافتين - قوانينه على الآخر .

الثورة الثقافية

Cultural Revolution

منذ أواخر الستينات * يرتبط هذا المصطلح - للأسف - بالحركة السياسية - التنظيمية - التي شنها زعيم الصين الراحل ، ماو تسي تونج ضد خصومه في بيروقراطية الحزب الشيوعي الصيني ، وبهدف أن يستعيد « ماو » سيطرته ، التي كان قد فقدها بعد فشل خطته الاقتصادية التي عرفت باسم : القفزة الكبرى الى الأمام .

وارتبط المصطلح - بالتسالي - بسلسلة المناورات ، التي خططها ماو لاستعادة سيطرته على كل من : الحزب الشيوعي ،

والجيش الصينيين ، من خلال تنظيم الشباب فى شكل « الحرس الأحمر » ، وتحت شعار المساواة فى الفرص بين الأجيال ، واعطاء الشباب حق صياغة المستقبل الذى سيعيشونه .

وقد تمت هذه العملية تحت قيادة ماو ، الأمر الذى أدى الى نشوء ما عرف - بعد ذلك - بـ « عبادة الشخص » أو الفرد ، أى « ماو » نفسه ، وهو ما أدى الى تصفية الثورة الثقافية «الصينية» نفسها فى النهاية ، بسبب سيطرة البيروقراطية نفسها ، والأهداف الخيالية للحركة ، والسيطرة غير الديمقراطية عليها .

ولكن المصطلح نفسه يعود - فى الحقيقة - الى « الأدبيات السياسية » اليابانية فى القرن الماضى ، التى يكاد يكون كتابها مجهولين خارج اليابان ، ويقال الآن ان صاحب المصطلح يسمى هوسوماتا ، وانه كان أستاذا لعلم الحساب فى جامعة طوكيو القديمة ، وانه قال ما معناه : ان التطور الصناعى والعسكرى لليابان ، يحتاج الى ثورة ثقافية ، أى تغيير أنماط السلوك العام والعادات البالية . وكان على رأس « برنامج » الثورة الثقافية ، الذى اقترحه هوسوماتا : توزيع الساعات مجانا على الناس ، وتعليق « مواعيد » القيام بكل عمل - شخصى أو غير شخصى - فى كل مكان ، وتعيين مراقبين يلزمون الناس بالمواعيد ، لكي تتغير فكرة الناس عن « الزمن » وقيمه ، وطلب أيضا رفع صورة الميكادو (أو الامبراطور) عن علم اليابان ، والاكتفاء بعلم الشمس الحمراء ، مع كتابة كلمتى « اليابان أولا » عليه ..

واقترح ارتداء الملابس اليابانية الفضيضة فى البيوت فقط ، وارتداء السراويل الضيقة فى أماكن العمل ، ولدى الخروج من

المنزل ، ورفض تغيير شكل الكتابة اليابانية ، ولكنه اقترح نظاما
لنحوها وتصريفها ، مستمدا من اللغات الألفبائية (فاللغة اليابانية
ليس لها أبجدية) • وأخيرا •• اقترح برنامجا كاملا للتعليم ،
يبدأ باللغة والحساب والعمل الجماعي (فيما نسميه الآن : التعليم
الأساسي وخدمة البيئة) الى أن يبدأ التلميذ تعلم التاريخ والجغرافيا
والأحياء « البيولوجيا » •

الجمال

Beauty

يشير هذا المصطلح الى واحد من أخطر وأخصب الموضوعات ،
التي شغلت الفكر الانساني المنظم ، منذ بداياته الاولى في مصر
القديمة ، والفكر الفلسفي منذ اليونان القديمة الى الآن ، فمنذ
الشعائر والصلوات الأوزيرية .. الى صلوات اخناتون .. الى
مزامير داود ونشيد الانشاء (في التوراة) .. كان الجمال مرتبطا
بالحقيقة (عند المصريين) ، فالجميل هو ما يكشف الحق أو الخير ،
أو أي جانب جوهري آخر من الحقيقة (والحقيقة المقصودة هنا :
حقيقة كلية ، أو أولية تتعلق بالرب أو الخالق) ثم ربط الفكر
اليهودي الجمال باللذة أو بالمتعة (كما في المزامير والنشيد) ،
ولكن الفلسفة اليونانية - منذ أفلاطون (في محاوره فيدو) - أعادت

التأكيد على « جوهر » الشيء الجميل ، وعلى أن كل جميل ينال نصيبا من « الجمال المطلق » .

ولكن أرسطو ربط مفهوم الجمال بالفن ، وقرر أنه لا ينبغي دراسة الجمال ، الا في الأعمال الفنية ، غير أنه أكد أن سر الجمال الفني ينبع من محاكاة الفن للطبيعة ، وتحدث عن المتعة الجمالية ، باعتبارها نتيجة تعرف الطبيعة في العمل الفني ، وإن كان قد طالب بمحاكاة لجوهر الطبيعة أو لحقيقتها الكلية .

ورغم أن المفكرين والفلاسفة الاسلاميين تجنبوا الافاضة في تفسير أو تحليل « الجمال » . . فإن أفكارهم عنه تتراوح بين تعريفات أفلاطون وتفريعاتها ، وبين تعريفات أرسطو والتحفظات عليها . غير أن المتصوفة المسلمين عادوا الى مفهوم النبع الالهي للجمال ، متجسدا في خلق الله وفي الصفات التي تنبع من أسمائه الحسنی ، التي يمكن أن يستقى منها تصور متكامل عن نموذج أعلى للجمال ، باعتباره : جوهر ، ونسقا أو مجموعة متكاملة من العلاقات ، وسببا ونتيجة . ولكنهم لم يتعرضوا للجمال الفني . ولكن نقاد الشعر العربي - وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني - تحدثوا عن « كمال الشعر عند تطابق مبناه مع معناه » وأشاروا الى توافق النغم (العروض) مع المفردات (الأصوات) مع الغرض (موضوع القصيدة أو معناها أو مدلولها) وبذلك جمعوا - في جمال الشعر - أو جمال الفن بمعانيه ، بين مفهوم الجمال باعتباره جوهر ، وباعتباره نسقا من العلاقات ، ونظروا اليه باعتباره - في آن واحد - مرتبطا بتصور مطلق عن الجمال ، حيث يكون الجمال ذاتيا ، أو كتجسيد عياني للجمال (حيث يكون الجمال تفاعلا بين التصور المطلق الذاتي ، وبين العمل الفني) .

وفى الغرب . . كان لمفهوم الجمال تطور أكثر تنوعا ، فتحدث البعض عن أن « شرط » الجمال ، هو أن يعكس الشيء الجميل « الصراع الكونى الشامل » ، كما قالت هيلين باركهيرست ، أو أن كل شيء يعتبر جميلا ، اذا استفاد استفادة كاملة من كل مكوناته وعناصره ، وقال آخرون - مثل ديفيد هيوم نفسه - بأن الجمال لا يوجد فى الشيء الذى نعتبره جميلا ، ولكن فى العقل الذى يتأمل ذلك الشيء ، وقال غيرهم - مثل الناقد العظيم راسكين - ان الجميل ليس هو ما يولد درجة من المتعة Pleasure (أو : اللذة فى بعض الترجمات) ولكن هو من يولد أو يبدد وهما illusion ، كما قال كولريدج ، أو هو ما يدمج كل الأبعاد الحسية والمعنوية فى شعور واحد مكثف ، أو أن الجمال هو ما يتولد من الاستخدام الصحيح لأدوات التعبير (فى الطبيعة ، أو فى الفن) . . الخ .

ومنذ أفلاطون . . انقسمت « مفهومات » الجمال بين الأربع مجموعات ، فنظر الى الجمال ، باعتباره : جوهر أو علاقة ، أو سببا ، أو نتيجة ، . ويعد أفلاطون هو المعبر الأكبر عن فهم الجمال . باعتباره « جوهر » فالأشياء الجميلة ، جميلة لأنها تمتلك صفة الجمال ، أو أنها « تأخذ من الجمال المطلق » ، كما قال فى محاوره « فيدو » ، وهذه صفة لا يمكن تحليلها ، وانما يعترف ويستمتع بها فحسب .

أما مفهوم الجمال ، باعتباره « علاقة » فربما يرجع - فى البداية - الى فلاسفة اليونان قبل سقراط الذين تحدثوا عن : « التوازن » و « الكمال » بين أجزاء الشيء (أو الشكل) كمصدر للجمال ، الى أن قال بعض علماء الجمال فى القرن العشرين ، بأن ثمة خاصية مشتركة بين كل الأعمال الفنية ، قد تكون هى التوازن ، وقد تكون تكامل أدوات التعبير الفنى مع ما تعبر عنه ، تجعل كل

هذه الأعمال « جميلة » ، وقالوا بضرورة البحث عن « الشكل الدال »
على الجمال ، سواء في داخل الشيء الواحد ، أو فيما بين كل
الأشياء التي يمكن وصفها بالجمال ، أما الجمال بوصفه سببا ،
أي سببا في « الانفعال الجمالي » ، وفي توليد ذلك الشعور الذي
يمتزج فيه الارتياح بالبهجة بالفهم . . فان هذا المفهوم ، بدوره
لا يمكن تحليله ، كما قال مفكرون مختلفون ، مثل : فراي وتوماس
ألبرت ، وهو بوصفه نتيجة للاتصال بشيء جميل ، ليس سوى
الشعور ، الذي يولده هذا الاتصال .

جماليات الآلة

Machine Aesthetic

احدى نظريات الفن الحديثة المهمة ، حول مظهر الأشياء (من أعمال فنية أو أدوات) ، وهى نظرية دارت حول الشكل الذى يجب أن تظهر به الأشياء المصنوعة بواسطة الآلات . وربما كان المصطلح - نفسه - أو تعبير : جماليات الآلة ، من وضع الفنان والمفكر الهولندى ، ثيوفان دويزبرج عام ١٩٢١ فى قوله : « ان الامكانيات الجديدة للآلة ، قد صنعت لعصرنا تعبيراً جمالياً خاصاً به » وهو التعبير الذى وصفه بانه : الجماليات الآلية *Mechanical Easthetics* وذلك بما يعنى أنه ينبغي أن تبدو الأشياء - من أعمال فنية أو أدوات - بمظهر الآلات (مثلما نرى فى لوحات المصور الفرنسى

فرناند ليجير) ، أو بمظهر يدل أو يوحي بأنها من انتاج آلات - وهي فكرة شاع فهمها ، على أنها تعنى أن تكون الأعمال الفنية ، مكونة من كتل ومساحات هندسية كاملة الزوايا القائمة أو الحادة ، أو كاملة الاستدارة ، ملساء مصقولة لامعة ، غير مزخرفة ، ودون زوائد لها ، رغم أن هذا لا يتطلب انه يدل على « كفاءة » الآلة من الناحية الانتاجية (أى ان التعلق الجمالى بالشكل الآلى الهندسى ، لا يشترط أن يدل على مضمون آلى بأى معنى) .

وقد أثرت نظرية « جماليات الآلة » تأثيرا قويا فى كل من الحركة الفنية التشكيلية ، خصوصا فى المدرسة التكعيبية وما يشبهها ، وفى علم التصميم الصناعى - لتصميم الآلات نفسها وكل المنتجات السلعية ، التى جعلها العصر الصناعى تنتج انتاجا آليا وبكميات هائلة ، وذات « وحدات قياسية وشكلية واحدة » ، حيث أصبح من أهداف « الانتاج الصناعى » أن يكون لمنتجاته قيمة جمالية من ناحية ، وأن يكون التناسق الشكلى - الجمالى - جزءا لا يتجزأ من معيار كفاءة السلعة المنتجة من ناحية ، وجودتها من ناحية أخرى على حد ما نادت به مبادئ مدرسة الـ « بوهوس » الألمانية من ناحية ، ومدرسة الـ « فيرك بوند » الهولندية من ناحية أخرى .

جمود عقائدى

Dogmatism

اشتق هذا المصطلح فى اللغات الأوروبية ، من كلمة :
دوجما Dogma التى كانت تعنى - فى اللاهوت المسيحى
الكاثولىكى خاصة « العقيدة » الجزئية التى تعد من الحقائق الدينية
العليا ، المنزلة ، والتى تكون بالتالى أسمى وأصدق بشكل مطلق
ودائم من أى رأى خاص بيديه أى انسان فى موضوعها ، ويصبح
من يرفضها زنديقا وخارجا على الكنيسة نفسها ، وفى اللاهوت
المسيحى الكاثولىكى ، أطلقت كلمة : دوجما على قرارات المجامع
المسكونية الأولى للكنيسة (٣٢٥ - ٧٨٧ للميلاد) . ولكن الأدبيات
الفلسفية الحديثة نسبيا ، وخصوصا فى الأدبيات الماركسية ، ومنذ
بدأ الصراع - فى الدولية الثانية أواخر القرن الماضى - بين فصائل

الشيوعيين والاشتراكيين القدامى ، المختلفة - استعمار البعض
 مصطلح « الدوجما » و « الدوجما طيقية » أو الجمود العقائدي ،
 لوصف أولئك الذين كانوا يتمسكون بالمدلول الحرفي للكلام
 النظري ، الى الدرجة التي دفعت ماركس الى أن يقول : أنا لست
 ماركسيا - بمعنى أنه لا يريد لأفكاره أن تتحول الى « مذهب » أو الى
 حقائق مطلقة ، وأنه لا يزعم أنه امتلك الحقيقة النهائية فيما تناوله
 من قضايا ، وأنه لابد من تجاوز كلامه بفعل العلم والعمل الفكري
 الجديد المرتبط بما يكشفه العلم من حقائق الطبيعة والمجتمع . وفي
 مجال الجمود العقائدي ، اشتهرت عدة فصائل من الشيوعيين في
 أوروبا والشرق الأقصى والشرق الأوسط والتي تمسكت بحرفية
 صوص بعينها لماركس وانجلز ولينين وستالين وماوتسي تونج ، في
 الفلسفة والاقتصاد والتنظيم الحزبي ، والعلاقات الاجتماعية
 والعلاقات الدولية . ويقول مؤرخو الفلسفة الماركسية ان نزعة
 الجمود العقائدي انما نشأت لميل الماركسية الى أن تعتبر « علما
 للمجتمع » في مستوى دقة علوم الطبيعة ، وبطريقة علوم القرن
 التاسع عشر حين ساد الاعتقاد بأن علوم الطبيعة قد توصلت الى
 الحقائق النهائية عن كل مظاهر الطبيعة والمادة في الكون . وبذلك
 اكتسبت الماركسية نفس صفات اللاهوت ، مع فارق أساسي هو أن
 اللاهوت استند في تبرير « الدوجما » الى تأكيد أنها نزلت من
 السماء وأن الكنيسة لا تقوم بأكثر من تحديدها وتوضيح أسسها ،
 بينما كانت « الدوجما » الماركسية مجرد فلسفة استندت الى كشف
 جزئية ومؤقتة عن الطبيعة والى مفاهيم مؤقتة أيضا عن المجتمع
 والتنظيم الانساني والتاريخ في القرن الـ ١٩ أثبت تطور العلم
 الطبيعي والتاريخي الاجتماعي بعد ذلك أنها لم تكن كشفا مطلقة
 ولا نهائية .

الحداثة

Modernism

رغم أن صفة « الحديث » قد استخدمت ، لوصف ظواهر عديدة في عصور مختلفة . . فان مصطلح « الحداثة » أو « الحركة الحديثة » قد استقر على الإشارة - بشكل شامل - الى اتجاه عام في الغرب ، شمل أساسا معظم الآداب والفنون : الشعر ، والأدب القصصى ، والدراما ، والموسيقى والرسم ، والهندسة المعمارية ، والأزياء . . الخ . بدءا من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وما بعدها . وبالتالي فقد ظهر تأثير هذا الاتجاه على فنون القرن العشرين وانتاجه الفكرى . وقد يكون صعبا للغاية تحديد دلالة « الحداثة » فى معنى واحد ، أو حتى فى عدد محدود من المعانى التعريفية المباشرة ، حتى ان كثيرين من مؤرخى الفكر الحديث

ونقاده اتفقوا على وجود « حداثات » بلا حصر ، واتفقوا على أن الحركة العامة للحدائثة ، قد احتوت على حركات أصغر ، وأكثر جزئية ، مثل الرمزية ، والتأثرية ، والتعبيرية ، والمستقبلية ، وحتى كل حركات التجريد ، والسريالية ، والتكعيبية والصورية ، وغيرها .

ولكنها جميعا من حيث توقيت ظهورها ، ومبرراتها الفكرية الفلسفية أو التاريخية ، أو العملية ، أو النقدية .. كانت رد فعل مضاد للنزعة الطبيعية (انظر : طبيعية) التي كانت تطورا متطرفا للواقعية ، التي سادت الثلث الأخير من القرن الـ ١٩ .

ولكن الحدائثة رغم وجود عنصر رومانتيكى فى صلب تكوينها (انظر : رومانتيكى) .. فانها لم تحاول النكوص أبدا من الطبيعية الى الرومانتيكية ، وذلك تعد « الحدائثة » من منظور آخر - وعلى المستوى الفكرى - رفضا للنزعة الوضعية (انظر : وضعية) ، وخروجا على المبدأ العام للمحاكاة ، الذى حكم الفن بشكل عام منذ أرسطو . ويكاد يكون القاسم الأعظم المشترك فى كل نزعات « الحدائثة » ، هو الميل الى تأكيد العامل الجمالى أو الشكلى فى العمل الابداعى (أيا كان مجاله) . وقال البعض انه يمكن فهم الحدائثة ، على أنها حركة تعمل على حماية عنصر الجمال الشكلى ، قرين « حرية الابداع » وشرطه ، ضد التهديد الذى توجهه العناصر المذهبية (الفكرية والاجتماعية والتاريخية) ، أى العناصر التى تهدد بتوظيف الابداع لخدمتها ، بدلا من أن يكون حرا فى خلقه للجمال .

ولكن كثيرين رأوا أن الحدائثة تيار أكبر كثيرا ، من أن ينحصر فى هذا الاهتمام الشكلى ، وربط هؤلاء بين الحدائثة وبين تيارات

كبرى فى فلسفات وعلوم العصر الحديث ، أدت كلها الى تغير معرفتنا بعالم الطبيعة ، أو بعالم التاريخ الاجتماعى ، أو بعالم الانسان الفرد ، والى تغير « حساسيتنا » ازاء هذه العناصر الثلاثة ، التى يتكون منها الوجود : (الكون ، والتاريخ ، والانسان) وهى الفلسفات والعلوم التى بدأت بالماركسية ، والداروينية ، وعلم النفس التحليلى ، ووصلت الى الفيزياء بالنسبية ، وكشف استمرارية الارتباط بين الزمان والمكان وبنظرية الكم والحركة والى المنطق التحليلى والرياضى والذرى الوضعى ، وهى عموما الفلسفات والعلوم ، التى أدت الى تأكيد خطأ قواعد المعرفة والفكر ، التى نتجت من عقلانية القرنين السابقين ، وأزالت التصور القديم للعالم (وهو تصور العالم ثابتا وأبدى) ، وأقامت مكانه تصورا ممائلا للعالم الذى تحكمه ، أو ينبغى أن تحكم حركته الدائمة قواعد وقوانين ثابتة بدورها .

وربط آخرون الحداثة بالتيارات المؤمنة بالحرية المطلقة ، وبالتعددية ، وهى التيارات المعسادية للنزعات العسكرية والديكتاتورية ، والنزوع الى صياغة وفرض ايدولوجيات مغلقة : لقد نظرت الحداثة - بشكل عام - الى العالم باعتباره شظايا أو وحدات متناثرة ، تحكمها علاقات لا اطرار خارجية ، وفضلت الحداثة البحث عن مواطن التجارب والظواهر ، لا عن مظاهرها ، وأشاعت الحداثة احساسا هستمرا بأزمة ، تأخذ بخناق الوضع الانسانى ، ورفضت تماما أى قواعد أو معايير مسبقة ، أو « متفق عليها » للتعبير الابداعى فى الفكر أو فى الفن .

ويعتقد كثيرون أن تيار الحداثة نفسه ، مر بمرحلتين كبيرتين، ويرى كيرمود - مثلا - ضرورة التفرقة بين الحداثة القديمة : (باليومودرنيزم) ، وبين الحداثة الجديدة : (نيومودرنيزم) ،

كما يرى آخرون - خصوصا فى الولايات المتحدة مثل : ايهاب حسن ، وليزلى فيدلير ، وغيرهما - التمييز الحاد بين « عصر الحداثة » الممتد بين ١٩٠٠ ، ١٩٦٠ ، وبين عصر ما بعد الحداثة الذى يتبلور حول حركة مضادة للشكلانية ، التى وضعت أسس الحداثة الأولى ، أو أسس ما سمي بعصر الحداثة ، ويطلقون على الحركة الحالية اسم « عصر ما بعد الثقافة » ، اعتمادا على وصف فنون العصر الحديث ، بأنها « غير معيارية » ، أى لا تخضع لمعايير فنية مسبقة ، بل تسمح بقدر من المصادفة العارضة : وترفض توصيف الأدب والفن طبقا لمقولات المنطق والفلسفة - بكز مدارسها القديمة - مثلما يتضح فى مسميات : الالفن ، واللاأدب ، والفن الممر لذاته ، والرواية الجديدة والادراما ٠٠ الخ .

كانت الحداثة القديمة - فى البداية - تمردا أوربيا ، أساسا فى المجتمعات التى عاشت حالة ثورية اجتماعية وسياسية ، ضد أسس ثقافات وتيارات القرن التاسع عشر وما قبله ، وكانت التيارات ذات القواعد الفلسفية ، والمنطقية المتناسكة ترفض وجود مثل هذه القواعد ، وتكتفى بالارتباط باللاوعى ، ولكنها أقامت قواعد جديدة ، وان كانت بدورها قواعد جامدة .

وجاءت الحداثة الجديدة ، لكى تدمر بدورها تلك القواعد ، لترتبط بتيارات الفكر « الأحداث » غير الأيديولوجية ، ولتكتشف فنون وآداب العالم غير الغربى فى أمريكا اللاتينية ، وأفريقيا ، والعالم العربى ، واليابان ، وأوروبا الشرقية ، بحيث أصبح من المعتقد أن تأثير فنون وآداب هذه المناطق خلق « حداثة جديدة » ،

بعد أن فتحت الحداثة الأولى الأوروبية الأبواب أمامها ، وبسبب من التطورات المحلية الخاصة ، التي ساعدت على تطور وتجديد الآداب والفنون العريقة القديمة في تلك المناطق .

وعلى ذلك . . . يشكك مؤرخو الثقافة العالمية في استمرار حركة الحداثة الغربية ، ويفضلون الاعتقاد بأن « حداثة » جديدة متعددة ، بتعدد ثقافات العالم ، وأكثر غنى من الحداثة الأوروبية الأولى هي ما تعيشه فنون العالم وآدابه الآن .

الحساسية

Sensibility

يرتبط فهم هذا المصطلح بالجذر اللغوي الذي نشأ منه أى :
« الحس » الذى يعنى أيضا : الشعور والرشد ، والتحسس
والاستشعار والتذوق ، كما يعنى التعقل ، والحصافة ، والفهم
والادراك ، ويعنى أيضا : المعنى كما يعنى « اسم الفاعل » من كل
هذه الكلمات تقريبا (والمدهش أن كلمة : « يحس » فى العامية المصرية
تكاد تعنى كل هذه الدلالات حرفيا تقريبا) ، ومنذ كتب فرانسيس
بيكون أنه « لن تكون للحس وظيفة الا الحكم على التجربة وستحكم
التجربة نفسها على الشئ المادى استخدم غالبية النقاد مصطلح « الحس »
بمعنى « مجموع الملكات الفطرية (الذوقية) والعقلية » . وربما كان
هذا هو المعنى نفسه الذى عناه النقاد العرب خصوصا الجرجاني
وابن رشيق (صاحب الاعجاز والعمدة) وعناه أبو العلاء أيضا فى

حديث كل منهم عن : « معجز الشعر » • أو « جميلة » ، فأشاروا الى :
الحس أو بعبارتهم : الذوق الذى هو - كقول العرب : لا مشاحة فيه
(أى : لا يمكن الاختلاف حوله ، فلكل واحد ذوقه) ، ولكن دخول أو
ظهور وتأثير - علوم اللغة والنفس الحديثة ربما يكون هو السبب
فى ان الكاتبة البريطانية جين اوستين ترى تناقضا بين الحس وبين
الحساسية ، ولكن ادموند بيرك يوضح الفارق بينهما - لا التناقض -
فى مقاله : « عن الذوق » بقوله ان الحساسية : « القدرة على
ارضاء الخيال » بما يعنى رقة الاحساس أو الاحساس المرهف ولكنه
يضيف انها « النغمات التى تحقق أحلى متعة من خلال استثارة
أعظم ألحان الجلال » أى انه حينما يتحقق للحس - أو الذوق -
تجسده الجمالى الصحيح ، فانه - عند بيرك - يصبح الباب المؤدى
الى خلق : « الجليل » والى الاحساس به • غير ان اليوت هو الذى
أعطى للحساسية نسبيتها وارتباطها بالعصر من ناحية وارتباطها
بالمنظور العام عند الفنان من ناحية أخرى ، وفى مقاله المشهور عن :
« الشعراء الميتافيزيقيين » عام ١٩٢١ تحدث عن : أصل الحساسية
باعتباره وحدة تنشأ من تحول الفكرة الى تجربة • أما الفكرة فتنشأ
من احتكاك عقل الفنان بالواقع المادى وبذلك اكتشف اليوت العلاقة
بين الواقع والفكر والتجربة (الفنية) • ورغم أن اليوت انتبه الى
الانفصال بين حساسية الفن وحساسية المجتمع فانه « غرس »
فهما جديدا للحساسية هو : ادراك واستبصار الفنان - وحده
أو مع جيله أو مدرسته - بالواقع المادى المتحول الى تجربة ، المتحولة
بدورها الى فكرة ينتجها « الفن » ثانية فى « تجربة » جديدة تضيف
بدورها للواقع المادى ، شيئا لم يكن موجودا من قبل •

حضارة

Civilization

يستخدم هذا المصطلح عادة بأحد معنيين ، فهو قد يعنى عملية التحضر ، أو التقدم ، المركبة ، والتحول الانساني - بشكل عام - من مستوى الى مستوى أكثر تعقيدا أو تطورا ، من حيث التقنية المستخدمة أو الثقافة السائدة • وفى هذا السياق •• يقال : الحضارة البدائية ، أو حضارة الآلة ، أو الحضارة الدينية •• الخ • وقد يعنى المصطلح - من ناحية أخرى - « حضارة » شعب بعينه أو منطقة بذاتها ، فيقال : الحضارة الفرعونية ، أو حضارات ما بين النهرين ، أو الحضارة الصينية •• الخ •

وقد استمد الرومان القدامى معنى هذا المصطلح فى البداية من كلمتي Civili-Civis ; tas ، اللتين تصفان عملية التهذيب والتأديب ، وحصول المرء على الصفات المحببة ، خاصة فيما يتعلق بسلوك الرؤساء مع الرؤوسين . وربما كان المؤرخ والمفكر الاجتماعى ، العربى ، عبد الرحمن بن خلدون ، هو أول من طرح موضوع الحضارة والتحضر ، من خلال المقابلة التى أقامها فى مقدمته بين البداوة والعمران ، اذ انه استخدم كلمة العمران بالمعنى العام للتحضر .

وفى العصر الحديث . . ربما كان على مبارك ، أو أحمد لطفى السيد من بعده ، أول من استخدم وصاغ كلمة « حضارة » فى اللغة العربية ، بالمعنى الذى عرفوه من الكلمة المقابلة فى اللغات الأوروبية الحديثة . ولكن هذا المعنى متعدد الاحتمالات ، أو أن الكلمة ظلت « حمالة أوجه » فى سياقات عديدة ، وفى ارتباطات بالنظم العلمية لكل من : علوم التاريخ ، والاجتماع ، والانثروبولوجى ، وتاريخ الثقافة . وكان الموسوعيون الفرنسيون - فى القرن الثامن عشر - أول من استخدموها ، للتعبير عن وضع اجتماعى معين ، لا يتناقض مع الوحشية أو البربرية ، وانما مع النظام الاقطاعى . وكان ذلك قبل تطور علم الاقتصاد السياسى ، وتداخله مع علم التاريخ الاجتماعى ، حيث تمت صياغة كلمة « رأسمالية » لتناقض كلمة « الاقطاع » .

ومع استخدام الموسوعيين لكلمة « حضارة » وهم رواد عصر التنوير - ارتبط معنى الاستنارة والتقدم القانونى والسياسى والسلوكى والمعتقدى والتنظيمى والتكنيكى بكلمة « حضارة » ، وتلازمت هذه الكلمة مع معنى التقدم ، وساهم هذا الاستخدام فى نمو اتجاه كبار المؤرخين ومؤرخى التطور الاجتماعى ، حتى ان لويس

مورجان - عالم التاريخ الاجتماعي الأمريكي الكبير - أعطى لواحد من أهم كتبه « عنوانا هو : المجتمع القديم : بحوث في مسارات التقدم الانساني من الوحشية ، الى البربرية ، الى الحضارة » .

وفي القرن العشرين .. استخدم المفهوم الآخر للحضارة في علم التاريخ ، خاصة عند ارنولد توينبي في كتابه : « دراسة في التاريخ » ، لتوضيح امكان تحليل التاريخ كله ، على أساس تكونه من وحدات حضارية ضخمة ، فرأى توينبي أن تاريخ الانسانية ينقسم الى ٢١ حضارة كبرى ، لكل منها خصائصها ، ولكنها تشترك في بعض الخصائص العامة . ورغم ذلك .. فان علماء الاجتماع الغربيين المحدثين ، يميلون الى تعميم معنى المصطلح ، ولكنهم يصبحون محددين ، حين يتحدثون عن الحضارة الحديثة ، وفي ذهنهم الحضارة الغربية الحديثة وحدها .

وفي هذا الصدد .. يخلط هؤلاء دائما بين الحضارة والثقافة ، وهذه الأخيرة ظاهرة أكثر تعقيدا ، تتضمن عملية التنظيم والتحكم في الخصائص المادية والتكنيكية لشعب ما ، بالإضافة الى معتقداته وفنونه ، وأساليب تعبيره الفنية ، وآدابه ، ومجموعة مثله العليا ، وأفكاره ، وقيمه .

ومع تقدم القرن العشرين .. ساهم العلماء الألمان المحدثون ، مثل : ألفريد فيبر في توضيح الحضارة بوصفها عملية تقدم تاريخية معقدة ، تبدأ من أول حالات التحول البدائي للانسان : من الاعتماد المباشر على الطبيعة ، الى محاولة السيطرة عليها بالعمل ، الذي

يقترن بوضع نظم للعلاقات الاجتماعية والسياسية • وهذه العملية، عملية مركبة ودينامية ، وقد تتعرض لعوامل طبيعية أو غيرها ، تؤدي لجمودها أو حتى لانتكاسها في إحدى مراحلها ، وقد تؤدي إلى تطورها المستمر ، أو إلى تغيرها من مستوى « حضارى » إلى مستوى آخر ، وإن كان التقدم - إذا حدث - لا يحدث في خط مستقيم تصاعدي أبدا •

الخرافة والأسطورة

Myth & Legend

لقى هذان المصطلحان رواجاً في الأدب والنقد منذ عصر النهضة الأوروبية - حوالي القرن السادس عشر - ثم في علوم الاجتماع ، والتاريخ الثقافي ، والمعتقدات الدينية منذ القرن التاسع عشر ، ثم في علم النقد الأدبي والاجتماعي ، والتحليل البنائي للمجتمع ، منذ منتصف القرن العشرين .

والخرافة شكل حكاى بسيط ، يضم وينظم المعتقدات القديمة عن القوى الخفية ، وعن أصل الكون ، أو بعض ظواهر الطبيعة ، أو أصل بعض المؤسسات الاجتماعية ، أو تاريخ شعب ما . ولعل هذا الشكل الحكائى مكوناته ومقوماته ، وهو شكل قد يتطور -

أو لا يتطور - إلى الأسطورة ، التي قد تكون في الأصل خرافة ، أو قد لا تكون . ولكن الأسطورة عادة ما تكون أكثر انتظاما واحكاما من حيث بنائها ، وأدخل في نسيج الحياة الاجتماعية للناس ، وأكثر ارتباطا ببطل أو مجموعة أبطال دينيين ، أو حريين ، أو عاطفيين ، أو سياسيين ، أو علميين . وللخرافة وظيفة محددة في المجتمعات البدائية ، أو تلك التي تحافظ على تراثها البدائي ، إذ إنها تعكس وتجسد النظام الاجتماعي الأخلاقي ، ونظام العلاقات الجنسية والاجتماعية في مثل تلك المجتمعات . أما الأسطورة . . فإنها مع قيامها بنفس الوظائف ، فإنها تعكس أيضا المثل العليا والأهداف العامة للمجتمع أخلاقيا وسلوكيا ووطنيا .

ربينما يصعب عزل الخرافة عن البناء الذهني والنفسي لمجتمعها - على حد قول مالمينوفسكي عام ١٩٢٦ - ومثلما أن الخرافة ذات بنية أو أنواع ثابتة ومتكررة من البنى الهيكلية في تأليفها ، يمكن أن توجد في ثقافات متباينة - كما كشف عن ذلك ليفي شتراوس عام ١٩٦٣ ، وكذلك بينما يستطيع المجتمع الحديث والمعاصر أن « يخلق » خرافاته الخاصة على حد قول رولان بارت عام ٥٧ ولنيور ورايت في تحليلهما لفلسفة الاعلان ، وخرافة ال : « كاوبوي » منذ عام ١٩٧٥ ، فإن الأسطورة يمكن عزلها عن البناء الذهني والذهني لمجتمعها ، ونقلها لمجتمع آخر . كما أن أبنيتها الهيكلية تتعدد وتشكل ، حسب السياق الثقافي الذي تعيش فيه ، ولكنها كالخرافة يمكن أن تنشأ في مجتمع عقلاني وحديث ، خاصة حول الأبطال والنجوم والزعماء ، فيقال إن زعيما ما لم يمت مع أن بالثابت أنه انتحر (وقد قيل في كتب الأدب العربي القديمة أن كلمة « خرافة » هي اسم رجل عاش قبيل الإسلام ، وكان يؤلف الحكايات المليئة بما لا يعقل ، ويقال إن الرسول (صلعم) وصله بعض حكاياته ، فقال : حديث خرافة ، وذهبت مثلا !) .

خطاب

Discourse

المعنى الأصلى للكلمة الافرنجية ، هو : تعبير عن الأفكار
بالكلمات ، أو : محادثة بين طرفين أو أكثر ، أو : مناقشة رسمية
أو معالجة مكتوبة لموضوع ما ، أو : حوار أو كلام . وأول تلك المعانى
الأصلية (أى : التعبير عن الأفكار بالكلام) هو المعنى الذى استند
اليه عالم اللغويات السويسرى (الفرنسى اللغة) فردينان دى سوسير
فى كتاباته (ومحاضراته) العلمية لكى يحول الكلمة الى مصطلح
يدل فى علم اللغويات على : أى امتداد لغوى ، له بناء منطقى سليم ،
ويكون أكبر من الجملة الواحدة أو الفقرة المتكاملة . وفى علم
اللغويات أيضا ، أصبح « تحليل الخطاب » أو « التحليل الخطابى »
ينطبق على الفعاليات اللغوية ، أو النتائج المؤثرة التى تنتج عن

استخدام اللغة مثل : العلامات اللغوية (المفردات وأجزاؤها من ناحية وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية) والأساليب ، والتراكيب النحوية والبلاغية ، وهي الفعاليات التي يحتاج وصفها وتحليلها الى الاهتمام بالمتتابعات من الجمل ، اضافة الى بناء الجمل نفسها . وبعد سوسير لجأ عدد من المفكرين ونقاد الأدب الفرنسيين الى المصطلح نفسه لتسمية « مجالات » كاملة من مجالات التعبير اللغوي : كالابداع الأدبي ، أو تاريخ الثقافة ، أو علم اجتماع الثقافة ، أو الانتاج الفكرى لعصر أو لتيار بعينه . ورغم ان ناقدا معاصرا كبيرا مثل الفرنسى رولان بارت استخدم المصطلح في النقد وتحليل النصوص الأدبية ، فان المصطلح اكتسب قيمة نظرية كبيرة عندما استخدمه المفكر ومؤرخ الثقافات الفرنسى ميشيل فوكو فى كتابه المشهور : « نظام الأشياء » عام ١٩٦٦ ، حيث كشف تاريخ منظومات ثقافية واجتماعية كاملة عبر عصور طويلة كالاقتصاد ، أو التاريخ أو التقاليد والأعراف أو العقائد وحل كيف كانت تكتب وتتحول دلالاتها من عصر لعصر ، ووصف كل طريقة للتعبير عن أفكار كل عصر بانها : « الخطاب » الخاص به فأصبح هناك خطاب عصر النهضة ، والخطاب التنويرى (خطاب عصر التنوير) أو الخطاب الكاثوليكي ، أو خطاب عصر الإصلاح (البروتستانتي - الدينى) . الخ .

واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت الألمان ، المصطلح ذاته لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية فأصبح هناك : « الخطاب الماركسى » أو الوجودى ، أو الدينى . . أو الوضعى . . الخ .

وتوسع الكتاب ، من مختلف المدارس (الانتقادية خصوصا) أو الذين ينتمون الى العلوم الاجتماعية المختلفة فى استخدام المصطلح لوصف أعمال مكتوبة أو منتجات فردية أحيانا ، أو لوصف « تصرفات » عملية وأقوال « شفهية » أحيانا أخرى ولكنها تدل على مواقف فكرية لأصحابها .

الدلاليات اللغوية

Linguistic Semantics

« أو ، « علم الدلالة » فى علوم اللغة الحديثة ، وقد أسماه العلماء اللغويون العرب القدامى بعلم المعانى ، وإن لم يتضمن هذا العلم عندهم نفس « الموضوع » الذى تضمنه فى العلوم الحديثة ، وهو أيضا أحد علوم « المنطق » الحديث ، حيث يعتبر المنطق « علم التفكير » الذى يكتشف ويصوغ قوانين التفكير المطلقة ، وحيث يكون موضوع كل من « الدلاليات » فى العلوم اللغوية ، وفى المنطق هو اللغة نفسها ، من حيث أن « اللغة » هى أداة صياغة الأفكار داخل ذهن ، وأداة اختزان المعلومات داخله ، وأداة التعبير عنهما معا ، وذلك منذ تطور كل من المنطق الرياضى ، على أيدي راسل وهوايتهد ومن تبعهما ، وعلم العلاقات ، المرتبط بكل من

الرياضة ، والمنطق ، واللغة في وقت واحد ، في أوائل القرن العشرين .

وفي العلوم اللغوية . . تدرس « الدلالات » أو علم الدلالة ، قضية « المعاني » في اللغة ، وأحيانا ، في غير اللغة الطبيعية (التي يستخدمها البشر في الكلام والكتابة) من منظومات الاتصال والتواصل الرمزية (مثل علامات الارشاد على الطرق ، أو علامات تمييز الأشياء أو الألوان . . الخ) .

ورغم أن قضية المعاني لم تهتم بها علوم اللغة القديمة (باستثناء ما حفلت به اللغويات العربية) . . فانها تعد الآن مركز الاهتمام النظري في اللغويات الحديثة ولكن هذا الاهتمام لم يؤد الى ظهور ، أو الى تبلور أية نظرية متكاملة ، تضم مختلف القوانين التي اكتشفها وصاغها علم الدلالة . غير أن أشهر منهج انتشر منذ الثلاثينات ، كان المنهج « البنيوي » في العلوم اللغوية الذي سعى الى تطبيق مبادئ اللغويات البنيوية على قضية « المعنى » من خلال مبدأ « علاقات المعاني » أو « علاقات الدلالات » ، حيث يتركز البحث على ما بين المفردات المترادفة أو المتطابقة (في المعنى) من فروق وما قد يكون لها من وظائف ، وحيث يتبين دائما أنه كلما كانت اللغة بدائية ، وغير عملية (أو أن أصبح حابها يعيشون في ارتباط قوى مع الطبيعة) كلما زادت المترادفات والمتطابقات ، التي يلزم ادماجها في المعجم العام للغة من أجل تحديده وحصر المعاني واختزال وتوفير « الفائض اللغوي » ، الذي قد يشيع الاضطراب في التعبير العلمي .

وفي الستينات . . اُعيد مبدأ « علاقات المعاني » الى ميدان دراسة العلاقات الداخلية بين التركيبات (أو الأبنية) النحوية المختلفة ، كما بين المفردات .

دنيوية

Secularism

يقول قاموس المورد في « تعريبه » لهذا المصطلح أنه يعنى :
عدم المبالاة بالدين أو الاعتبارات الدينية ، وهذا تعميم خاطئ كل
الخطأ ، أقول انه « تعميم » ، لأن إقامة تناقض بين « المبالاة بالدنيا »
وبين « عدم المبالاة بالدين » ، جاء نتيجة مرحلة معينة من مراحل
تطور موقف الديانة المسيحية وحدها - خاصة الكاثوليكية في
القرون الوسطى - من مسألة : المبالاة بالدنيا .

والحقيقة أن جوهر « التدين » المسيحي أو الاسلامي ، أو أى
تدين حقيقى لا يعترف بمثل هذا التناقض (اعمل لدنياك كأنك
تعيش أبداً ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً) . والحقيقة أن

الكاثوليكية نفسها غيرت موقفها من العلم ، الذي هو رمز « الدنيوية » منذ عصر النهضة - فلسفيا - حتى أنها ألغت منصب الأسقف ، المتخصص في طرد الأرواح الشريرة ، الذي كان يقدم - مع قساوسته - العلاج الوحيد الناجح من وجهة النظر التقليدية ، لكل مصاب باضطراب نفسي أو خلل عقلي .

والحقيقة أن الصراع الفلسفي والاجتماعي بين علماء النهضة في أوروبا ، وبين الكنيسة نشأ من أن الكنيسة كانت قد تبنت وجهة نظر محددة في تركيب الكون والمادة والحياة والأرض والتاريخ وغيرها ، ولما أثبت العلم خطأ هذه النظرة - التي لم تكن جزءا أساسيا أبدا من العقيدة المسيحية - تصارعت معهم الكنيسة مدة من الزمن ، الى أن سلمت بأن الأرض كروية ، وأنها تدور حول نفسها وحول الشمس ، وأنها ليست مركز الكون وبأن حياة العالم بدأت قبل عام ٤٠٠٤ ق.م بكثير .

ومع ذلك . . فان مصطلح « دنيوية » التصق به معنى « عدم المبالاة بالدين ، أو الاعتبارات الدينية » مع أنه في سياقه التاريخي ، كان يعنى : رفض وجهة نظر كنسية مؤقتة ، ازاء الكون والأرض وغيرهما والتمسك بالبرهان العلمى عنهما ، وفي تعبير آخر . . تستخدم كلمة « علمانية » للإشارة الى نفس المعنى ، الذي ينسب لكلمة « دنيوية » وفي دلالة أخرى لكلمة « علماني » تشير الى العاملين بالوظائف والأعمال التي لا علاقة لها بالكهنوت ، وراج هذا المعنى في العصور الوسطى الأوروبية ، حين بدأ ظهور فئة الموظفين المدنيين المتعلمين تعليما « علمانيا » أي بعيدا عن التعليم الكهنوتي ، أي أن « العلماني » بهذا المعنى ، يوازي عندنا كلمة « أفندي » في القرن الماضي حتى ثلاثينيات هذا القرن ، والتي قابلت كلمة « الشيخ » أو « القسيس » . ومع ذلك . . فان الاسلام بدوره - في جوهره

العقيدى - لم يعرف التناقض بين التدين أو الايمان ، وبين المعرفة العلمية للعالم . وعلى العكس . . . فهناك كثير من النصوص والشواهد التى تؤكد ضرورة تكاملهما : **وامضوا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق (قرآن كريم)** . وفى اطار الثقافة العربية الحديثة ، وما أصبحت تعرف بثقافة التنوير أو الثقافة القومية ، أصبحت « الدنيوية » مرادفة لفهم العالم (الكون والتاريخ والانسان) فهما قائما على العلم ، وباعتبار العلم كشفا لمجالات قدرة الخالق ، وتأكيدا لمواهب وامكانيات عقل الانسان - أفضل مخلوقات الله فى الدنيا وخليفة الله فيها - وطريقا لاستكمال وضع هذا الاستغلاف ، حيث أن « العلم » أداة لتحقيق مشيئة الله للانسان .

ذاكرة

Memory

احدى الملكات الرئيسية للعقل الحى (وخاصة عقل الانسان)
وهى الملكة التى أطلق عليها العرب اسم : الحافظة ، فقيدها بحفظ
المعلومات والتجارب فحسب * وهى الملكة التى تسمح للشخص
بعدة وظائف : استعادة حدث فى ماضيه الشخصى ، استعادة
حقيقة مما وراء حدود خبرته الشخصية ، استعادة فرضية -
أو افتراض - يتعلق بما يمكن أن يكون قد حدث فى الماضى * ومع
ذلك فان هذه الوظائف الثلاث لا تسمح بتكوين تصور عام وشامل
عن الذاكرة ، فقد اتفق كثيرون من الفلاسفة على ارتباط الذاكرة
بالمعرفة ، اما بوصفها حالة خاصة من حالات المعرفة ، أو بوصفها

الملكة التي تسمح بتذكر ما تمت معرفته من قبل ، وللذاكرة -
 كقضية فلسفية - مشاكل رئيسية ، على رأسها اشكالية كيفية
 الوصول الى المعرفة الحالية من وسط ما لم يعد « حاليا » بعد ، أى
 الوصول الى ما هو قائم الآن أو قد يحتاج العقل الى استرجاعه حاليا ،
 من وسط ما أصبح ماضيا . وكانت تلك هى صياغة الاشكالية منذ
 أرسطو حتى جون لوك وهيوم وراسل ، ولكن علماء اللغويات
 المحدثين الذين تركزت بحوثهم على علاقة اللغة بالتعليم وبالتساى
 بالذاكرة ، طرحوا صياغة جديدة . فليست المشكلة هى الوصول
 الى معرفة الماضى فى الحاضر ، وانما هى كيفية استبقاء معرفة الماضى
 فى الحاضر . ومن ناحية أخرى ، عاليج علم النفس - خصوصا
 المدرسة التحليلية - اشكالية الذاكرة ، بالقول بأن الذاكرة وظيفة
 بيولوجية (من وظائف المخ) تساعد الكائنات الحية - بدرجات
 متفاوتة - على الاستجابة لظروف راهنة أو جديدة ، فى ضوء تجارب
 سابقة ، وبالتالى تكون الاستجابات ذات طبيعة مركبة ، يسبقها
 اختيار - قد يتم بسرعة خاطفة وبشكل غير واع ، وتوجهها خبرة
 سابقة ، بدلا من أن تكون استجابات بسيطة آلية أو غريزية .
 والحقيقة أن نظرية الذاكرة التى وضعها فرويد - مؤسس التحليل
 النفسى - هى نظرية فى النسيان ، لا فى التذكر ، فهو يقول إن كل
 التجارب - أو كل التجارب الهامة - تسجلها وتخزنها الذاكرة -
 ولكن بعضها يتم استبعاده من دائرة « الوعى » نتيجة عملية « الكبت »
 التى يقوم بها العقل اللا واعى - أو الباطن - باستمرار ، كجزء من
 مهمته التى تدفعه اليها الحاجة الى التخلص من القلق . وواضح أن
 هذه النظرية قد تنطبق على حالات النسيان التى تصنعها المضراعات
 العضائية ، ولكنها لا تفسر نسيان الأشخاص - مثلا لخبرات ميلاهم
 وطفولتهم الباكورة ، وللكتير من الخبرات الأخرى .

رمزية

Symbolism

تدل الكلمة على مدرسة أدبية وفنية بعينها ، وعلى أسلوب فني خاص قد يستخدمه الأديب أو الفنان ، الذي لا ينتمى الى تلك المدرسة بالذات . أما المدرسة . . فقد بدأت في فرنسا في منتصف القرن الماضي - تقريبا - في مرحلة التحول من النزعة - أو المدرسة - الرومانتيكية الى النزعة الحديثة أو الحداثة . ومع ذلك . . فقد تضمنت المدرسة الرمزية نزعات أو اتجاهات مختلفة عديدة ، اكدت كلها أهمية الخيال وامكانية اقامة علاقات مباشرة بين المعطيات - أو الأشياء والمحسوسات والخواطر - التي لا تربطها علاقات في الواقع .

ورغم أن علوم اللغة والنقد - والتنظير النقدي - العربية القديمة تحدثت عن « التشبيه وأنواعه » ، كالمجاز والاستعارة والكناية بنفس المفهوم تقريبا ، كما أن الكتاب الرومانتيكين الغربيين استخدموا « أسلوبا » ، يمكن وصفه بأنه رمزي ، رغم كل ذلك . . فان الأساس الفلسفي المتعدد الاتجاهات الذي أوضحه شعراء مثل ويليام بليك أو بطلميئيس أو بودلير وميتزلينك - في بريطانيا وإيرلندا وفرنسا وبلجيكا ثم سويدنبرج - في السويد ، يبين أن للنزعة الرمزية تصورا فكريا متكاملا عن علاقة الفن بالواقع ، وعن علاقة عناصر العمل الفني بعضها ببعض ، يختلف عن المنطق « البلاغي » ، الذي حكم كلام النقد العربي عن التشبيه وأنواعه ، فالرمزيون يصفون رسم عالم باطني ، من خلق قوة عليا ، يرون أنه العالم الحقيقي غير العالم الفعلي الملموس ومفتاح فهمه في الوقت نفسه ، ولا يمكن فهمه إلا بالفن الذي يعيد تركيب - وترتيب - عناصر العالمين - الباطني والخارجي - بالشكل ، الذي يؤدي إلى اظهار « المعنى » .

وقد لا يكون المعنى موضوعيا - بل هو بالضرورة ، معنى ذاتي يراه الفنان وحده ، مثلما فعل الشعراء المتصوفة - خصوصا المتصوفة الشيعة - المسلمون ، وكل من تكلموا عن معنى « باطني » للقرآن الكريم نفسه . وقد يريد الرمزيون إقامة العلاقة بين « المرئي » الظاهر « والخفي » غير الظاهر ، باستخدام نظام متكامل من الصور والرموز (أو العلامات) ذات الدلالة الخاصة ، حتى يتمكنوا من صياغة عالم « جديد » يتكون أساسا من عناصر العمل « الفني » وحده : الكلمات أو الألوان أو أنغام الموسيقى . . الخ . ولكن « العمل الفني » في كل الأحوال يظل متماسكا ، بل يزيد ما يتمنع به من التماسك الداخلي والخارجي .

ورغم ما تحدث عنه الرمزيون من تمتعهم بخصائص فريدة لهم - مثل الحساسية الجسدية لفاليري ورؤى ييتس وغيرها - ورغم أنهم اهتموا اهتماما شديدا بتفاصيل أعمالهم .. فإن المطلب الضرور الأساسى للفن الرمزي ، كان هو « البناء » العام للعمل الفنى ، لأن أساس الفكر الرمزي هو تصور أن « العالم » كتلة واحدة ، لا أجزاء أو شظايا متفرقة ، واعتبار الصورة الخيالية - المؤلفة - للعالم - هى الحقيقة ، بما يودى الى أولوية التكنيك أو « التعبير » ، حيث يصبح هو والمضمون وحدة واحدة . ويعتقد بعض النقاد أن النزعة الرمزية ، حيث تصدت - بصدق - لآزمات العصر الثقافية الروحية ، والتاريخية الاجتماعية ، واللغوية .. فانها فتحت الطريق الى كل ما يتكون منه فكر القرن العشرين .

رواية التكوين

Bildungsroman

أحد المصطلحات النقدية الألمانية التي تعود إلى القرن الثامن عشر ، ولم تنتشر وتتفاعل مع نظريات الأدب والنقد الحديث إلا مؤخراً من خلال ترجمة المصطلح إلى الإنجليزية Formation-Novel أى الرواية التى تصور نمو بطلها - الذى يبدأ صبياً أو فى مقتبل العمر فى بداية الرواية - نمواً زمنياً وروحياً أو عقلياً أو عاطفياً ، من خلال كشف عملية تفاعله مع معطيات تجربته الحيازية عبر عدد طويل من السنين + ومن هذا المصطلح تطورت - أو نبعت - مصطلحات أخرى تشير إلى تنويعات من نفس النوع الروائى ، مثل مصطلح : رواية التربية (التى تشير إلى التجارب الاجتماعية والروحية والعاطفية أو الوجدانية لبطلها الذى تروى الرواية

« محنته » فى عبور هذه التجارب) أو مثل مصطلح : رواية النمو ، ويشير الى رواية عملية « النضج النفسى » للبطل من خلال نفس نوع التجارب المذكورة . ويعتقد ان هذا المصطلح استخدم للمرة الأولى فى نقد الأخوين « شليجل » لرواية « جوته » المشهورة : تدريب أو (تربية) فيلهلم مايستر (١٧٧٥) ثم تكرر استخدامه فى نقد رواية الكاتب نوفاليس المسماة : هينريش فون أوفتردينجن (١٧٩٩) الى أن ظهر المصطلح ثانية فى فرنسا فى عنوان رواية جوستاف فلوبر : التربية العاطفية . وفى القرن العشرين كتب هيرمان هيسه رواية : دميان (١٩١٩) وكتب توماس مان رواية : جبل السحر (١٩٢٤) . ورغم ان ولع النقاد الانجليز بالتصنيف أقل من ولع زملائهم الألمان ، وبالتالي فانهم على عكس الفرنسيين والألمان أقل اختراعاً للمصطلحات ولأنواع وللمدارس ، فانهم يصفون روايات بعينها بأنها روايات التكوين : مثل رواية فيلدينج : توم جونز (١٩٤٩) ورواية جين أوستين : ايمان (١٨١٦) ورواية ديكنز : ديفيد كوبرفيلد ، ورواية جويس : صورة للفتيان فى شبابه (١٩١٥) كما ان العديد من روايات الأدباء الروس فى القرن الماضى يمكن ان تسمى : روايات التكوين ، مثلها مثل روايات شهيرة لنجيب محفوظ مثل : الطريق ، قلب الليل ، صباح الورد وروايات مشهورة أخرى ليوסף أدريس ، مثل : العيب ، الحرام ، والبيضاء ، أو لفتحى غانم ، مثل : زينب والعرش ، أو حكاية شو ، أو ثلاثية التجليات لجمال الغيطانى ، وأيام الانسنان السبعة لعبد الحكيم قاسم .

رومانتيكى

Romantique

لهذا المصطلح تاريخ بالغ التعقيد والخصوبة ، كما أن له -
دون مبالغة - ما لا يحصى من الدلالات والمعاني . لقد لاحظ الباحث
الأمريكي لافجوى ، ذات مرة أن لكلمة « رومانتيكى » من المعاني ،
ما جعلها لا تكاد تعنى بالتحديد شيئاً ، وفى كتاب « تدهور وسقوط
المثال الرومانتيكى » للوكاش (١٩٤٨) احصاء لنحو ١١٣٩٦ تعريفاً
لهذا المصطلح ، كما أن بارزوني لاحظ أن هذا المصطلح قادر على أن
يدل على كل ما يريده أى كاتب من المعاني ، وهو يشير الى
استخدامات له تدل على معناني : جذاب ، متحفظ ، عاطفى ،
خيالى ، بلا شكل ، استهوائى ، خصب ، بطولى ، لا عقلى ، حسى ،
غامض ، بدوى ، بدائى ، زخرفى ، واقعى ، غبى ، غير حقيقى ، غبر

انفعالي ، متظاهر ، ذاتي ، انعزالي ، شكلي ، معنوي ، انساني ،
طبيعي . . الخ ، حتى يصل الى مغامر ، جسور ، اجتماعي ،
وحشي .

بدأ استخدام أصل المصطلح في روما بكلمة « روماني » ،
التي كانت صفة تطلق على العاميات الإيطالية المتباعدة عن اللاتينية ،
التي كانت لغة العلم والمعرفة ، أي ان « روماني » كانت تعني
المتكلم الروماني بلاتينية شعبية .

ثم كانت القصص والحكايات الخيالية هي أول ما عرف من
المؤلفات بهذه اللغة ، وأطلق عليها - لهذا السبب ربما - اسم
روماني أو روماني . وبهذا الاسم . . عرف أيضا أي « كتاب
شعبي » مليء بالمغامرات الخيالية ، والشطحات العاطفية ،
والانفعالات ، والأعمال الغريبة التي لا ترقى الى مستوى الأساطير
القديمة وأربابها وأبطالها .

وفي القرن السابع عشر . . أصبحت الحكاية أو الرواية من
هذا النوع ، أي ال « روماني » صفة لكل عمل أدبي غريب المكان
والموضوع مثير للخيال مسرف في مبالغته عن مشاعر أبطاله وسلوك
شخصياته وسحري . ولكن الفرنسيين كانوا هم الذين فرقوا بين
كلمة رومانيسك بالمعاني السابقة ، وبين كلمة رومانتيكي
Romantique التي أصبحت تعني : الرقيق ، الحنون ، المشتاق
الشاعري ، العاطفي ، الحزين ، واستخدمها الانجليز بهذه المعاني
ومثيلاتها المذكورة منذ القرن ١٨ ، وتبعهم الألمان . (انظر :
رومانتيكية) .

رومانتيكية

Romanticism

لاحظت التعريفات الممكنة لهذا المصطلح ، الذي يشير الى مذهب أو مدرسة كاملة ، من المدارس التي ظهرت في القرن التاسع عشر في ألمانيا وفرنسا ، ثم إنجلترا وأمريكا ، ثم قبل عودتها الى فرنسا وانتشارها في العالم كله ، وشملت كل أنواع الفنون والفكر : من موسيقى ، وأدب ، ورسم ، ونحت ، ومسرح ، وفلسفة ، وتاريخ ، واجتماع ، وسياسة ، وعلم نفس الخ . . كما يشير المصطلح نفسه الى « نزعة » ، وجدت قبل القرن الماضي بكثير ، منذ أشعار المصريين القدماء والبابليين واليونانيين ، وقصصهم عن البطولة والحب - وملاحمهم . ولكن الملامح « المحددة » للمدرسة «الرومانتيكية» بدأت تتخذ شكلا ، ومضمونا متماسكا منذ ظهرت في ألمانيا بجماعة :

« العاصفة والاندفاع Sturm und Drang » في سبعينات القرن الثامن عشر ، وهي الجماعة التي استعارت أفكارها عن الارتباط بالطبيعة والفطرة . . وعن النبل الأصيل في الانسان الفرد البسيط البدائي أو الريفى أو (الساذج) . . من الفرنسى جان جاك روسو ، واستعارت أفكارها عن عظمة النماذج الشعبية من الألمانى هيردر ، وأفكارها عن الواجب الأخلاقى من الفيلسوف الألمانى المثالى كانط ، وعن الملامح المشتركة للأمة من المفكر والفيلسوف الألمانى المثالى فيخته ، وعن التمايز المطلق لكل فرد وحقه فى الحرية الكاملة وفى الحب وفى العمل - من المفكر والناقد الألمانى شيلينج (وبذلك كان نصيب الفكر الألمانى فى تكوين أسس الرومانتيكية ، أكثر من نصيب الفكر الفرنسى ، رغم ولع الألمان بأن يضربوا أمثلة على صدق الرومانتيكية فى التعبير عن الانسان ، من أعمال شكسبير الانجليزى) . وقد ارتبط ظهور الرومانتيكية بحالة الغليان الثورى ، التى اجتاحت غرب أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر ، وكان النظام السائد - الفكرى والاجتماعى - يحاول أن يؤكد أنه قائم على أسس عقلية ، تعتمد على التوازن المحسوب ، والقواعد الصارمة ، والثبات المطلق والتكرار المنتظم بالصورة التى قدمتھا المدارس والنزعات « الكلاسيكية الجديدة » و « الآلية » و « العقلانية » . ولذلك . . فان الرومانتيكية ارتبطت بالثورة على هذا النظام - فى الفكر والفن والسياسة والبناء الاجتماعى . أى انها تتجاوز فكرة العودة للطبيعة ، كبديل للاصطناع والافتعال الاجتماعى ، وتتجاوز فكرة « اللاوعى » كينبوع ومخزن للمشاعر الفطرية والغرائز المكبوتة ، وبصفته بديلا للعقل الواعى المنضبط المتوازن : ومزجت كل ذلك فى بوتقة ذات جوانب عديدة ، بعضها شديدة التناقض : فتمجيد النزعة الفردية يقابله ايمان بالجماعة (الحشد - الأمة - القبيلة) والحلم بالمستقبل المتحرر من كل قيود الماضى ، يقابله حنين مهووس الى الماضى والى التاريخ ، وتلقائية الطفولة وخروجها البرىء على أى

قاعدة أو قانون بشكل حسي ومباشر ، تقابلها الرغبة في خلق الرموز المدروسة بعناية ، وذات الدلالات المحسوبة .

ومن المتفق عليه أن « الرومانتيكية » كتيار فكري فلسفي وسياسي وفني ، لعبت بالنسبة للقرن التاسع عشر في الغرب ، نفس الدور الذي لعبه تيار « الحداثة » بكل اتجاهاته بالنسبة للقرن العشرين ، وذلك رغم أن الكثيرين يؤكدون أن الغرب (وربما العالم كله بعد ذلك) ما يزال يعيش عصرا « رومانتيكيا » بشكل أو بآخر .

فالرومانتيكية عند ظهورها في ألمانيا وفرنسا في نهايات القرن الثامن عشر ، وانتقالها الى انجلترا وأمريكا ثم عودتها المتأخرة الى فرنسا ، سيطرت على فكر ثلاثة أجيال (من تسعينيات القرن ال ١٨ حتى أربعينيات القرن ال ١٩) وعلى حساسيتهم وأساليبهم في الابداع والعمل : ولكن مضامينها الأساسية ما تزال من المضامين الأساسية للعقل الحديث ، وخاصة الاهتمام بالجوانب السيكولوجية والاجتماعية في وقت واحد ، وانفعاليتها التعبيرية ، وما يتكمن فيها من نزوع عديمي مع الخوف المزمّن من « العدم » ذاته : خوفا يصل الى درجة الاقرار به ثم تمجيده بطريقة تقربه من الهوس الديني .

وخاصة أيضا مع قدرة الرومانتيكية على التلون بالوان كل ثقافة قومية مهما كان بعدها عن الثقافة الغربية (مثلما حدث عندنا منذ أوائل القرن العشرين ، أو قبله بقليل على أيدي : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، ومعروف الرصافي وميخائيل نعيمة والأخطل الصغير ، وعباس العقاد والملازني ، وعلى طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وأبو القاسم الشابي .. الخ .. في الأدب ، مثلما حدث في الصين وفي اليابان والهند وتركيا وإيران في الفترة نفسها) .

زمن

Time

كان اكتشاف الإنسان لحقيقة « مرور الزمن » علامة كبرى على تطور العقل الانساني ، وعلى نمو قدراته - أو ملكاته - الادراكية . وعلى تمييز الإنسان تميزاً مطلقاً عن غيره من المخلوقات ؛ ورغم أن علم الفيزياء الحديث - بعد تيوتن - اكتشف أن « الزمان » طرف أبدي في ثنائية مطلقة مع المكان (أنظر : المكان - الزمان) أو أنه طرف في « رباعية » أطرافها الأخرى هي : المادة والحركة والمكان . باعتبار أنه يستحيل أن « يوجد » أحد هذه الأطراف دون وجود الآخرين ، وأن وجود أحدها يعني « حتمية » وجود الآخرين أيضاً ، رغم كل ذلك ، فإن « الزمان » يظل اشكالية مستقلة في كل من علم النفس والفلسفة وفروعها : فلسفات المعرفة والعلم والتاريخ .

ومع ذلك فلا بد لمعالجة اشكالية الزمان أن نبدأ بالفيزياء .
ومن ارتباط الزمان بالمكان . فإذا كان للمكان ثلاثة أبعاد ، فإن
للزمان بعدا واحدا : إلى الأمام . وإذا كان المكان يعبر عن انتشار
الأشياء المتواجدة سوياً ، فإن الزمان يشير إلى تتابع وجود الظواهر ،
اذ تحل الجديدة محل السابقة : فالزمان لا ينعكس ولا يرتد إلى
الوراء ولا إلى الجنب . والزمان ، رغم أن « علامات » هي توالي
الأشياء والظواهر التي تتابع « في داخله » فإنه هو الذي يحكم
عليها . في العمليات المادية - بأن يكون تتابعها في اتجاه واحد
من « الماضي » إلى « الآن » إلى « المستقبل » .

والإنتساب إلى هذا « التتابع » هو ما اعتبره علم النفس
الحديث - منذ سيجموند فرويد - ومدرسية التحليل النفسي
بأن ذات - هو الأسس الرئيسة لنمو « الوعي » عند الشخص
(وانفصاله عن اللاوعي) وهو العلامة على بدء ما يسمى
فرويد - العمليات الذهنية الواعية ، أو عمليات الدرجة الثانية :
فالعمليات الأولى - المرتبطة باللاوعي - لا تدرك الزمان ، ولكن
العمليات الثانية تبدأ بأدراكه ، حين يبدأ الذهن في « الوعي »
بالمسافة بين ظهور الرغبة وبين اشباعها ، ثم حين يبدأ عمل
« الذاكرة » القادرة على استدعاء أحداث سابقة من « الماضي » إلى
« الآن » أو « الحاضر » فيدرك الذهن المسافة بين بعضها والبعض ،
التي هي نفسها « الزمن » ، وحين يبدأ الوعي في اكتشاف الشخص
لـ « ذاته » فيدرك في اللحظة نفسها أن هذه « الذات » لها عمر
أو « تاريخ » فيتجلى للذهن - من هذه العمليات الثلاث - مفهوم
« الزمن » المجرد .

وطرحت مدرسة علم النفس اشكالية الزمن ، ومسألة كيفية
ادراك الانسان له واستجابته لحقيقة مروره واستحالة استرجاعه ،

من زوايا مختلفة ، تدور كلها حول احتمالين : الأول هو أن ادراك مرور الزمن يعتمد على الحدس - كما قال كانط ، والثاني هو أنه - بالعكس - عملية « معرفية » تحتاج الى مؤشرات تدل على « حركة الزمن » وليس على « الزمن » ذاته . وطرحنا أيضا مسألة علاقة « الذاكرة » بالزمن - أو بادراكه على المستوى الشخصى (فأصبح هناك زمان فردى - نسبى) . . . طرحت أيضا العلاقة بين معرفة التاريخ الاجتماعى ، وبين ادراك الزمان التاريخى (فأصبح هناك معنى اجتماعى للزمن) . . وهذا غير الزمان الكونى ، المرتبط بمعرفة التاريخ (الفلكى) للكون وهنا يصبح الزمان نسبيا تماما ، اذ أن : الآن ، الذى يعيشه من ينظر الى « الشمس » من الأرض - مثلا - يكون قد مضى عليه نحو ثمانية دقائق « فى الشمس » نفسها . . التى يستغرق الضوء المنبعث منها تلك الدقائق فى الوصول الينا ، فنراها « الآن » . . ولكن بعد ثمانية دقائق ، فالآن هنا هو « ماض » هناك . . وبذلك تعود اشكالية الزمان الى الفيزياء مرة أخرى .

الزنجية

Negretude

ظهر هذا المصطلح - خلال الثلاثينات - على أيدي المثقفين الأفارقة السود في فرنسا . وربما كان الشاعر ليوبولد سنجور - رئيس السنغال الأول فيما بعد - ومعه الشاعر والكاتب المسرحي ايمى سيزير والمفكر السياسى فرانز فانون (من تاهيتى) ، هم أبرز من أعربوا عن المفهوم الرئيسى لهذا المصطلح ، كما كانوا من أهم من ساهموا فى نقده وتعديله أيضا . ويشير مصطلح « الزنجية » - فى بدايته - الى احساس الشعوب الأفريقية السوداء « أو الزنجية » ، خصوصا فى المناطق الناطقة بالفرنسية (غرب أفريقيا) ، بأنها ذات ميزات ومصير واحد مشترك ، انتقل أيضا -

مع الهجرة القسرية أو التلقائية - الى جزر الكاريبي ، وأمريكا الوسطى ، وجنوب الولايات المتحدة . (انظر : الجامعة الأفريقية) .

...

وكانت الدلالات الأولى للمصطلح ، تشير الى مجرد رفض قيم العصر الاستعماري (التي احتقرت ثقافات أفريقيا الأصلية) وتمجيد الماضي الأفريقي بشكل عاطفي ، والحنين الى اتساقه ، وتوازن المجتمع الأفريقي القبلي القديم وجماله ، حيث اعتبر مجتمعا قام في تناغم مع الطبيعة ، والتعاطف والبداية الفطرية ، في تناقض مع أسس المجتمع الأوروبي (الاغريقي الأصل) القائمة على المنطق والتفكير العقلاني . ولكن النقد الذي قام به ثلاثي سينجور وسيزير وقانون لمفهوم « الزنجية » الأول ، أثبت أنه مفهوم ينطلق من تصورات أوائل الرومانتيكين الفرنسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وأن الثقافات الأفريقية أنتجت فكرا عقليا عمليا يقوم على المنطق ، ومعطيات الحواس مثلما أنتجت جوانبها العاطفية والبدئية . وبين هذا النقد أيضا أن « الزنجية » أفادت فائدة عظيمة في تأصيل الثقافة الأفريقية الحديثة ، رغم أنها اضافة بل ذلك بدأت من منطلقات ترفض الحقائق الفكرية المعاصرة ، وتتمسك بصورة عاطفية بالماضي الثقافي الأفريقي .

وكان الفيلسوف جان بول سارتر من أوائل من سسعوا الى تطوير فكر « الزنجية » في مقدمته المشهورة باسم «أورفيوس الأسود» للمجموعة التي جمعها سينجور من الشعر الأفريقي . وفي السنوات الأخيرة . . تطورت أفكار « الزنجية » تطورا جذريا في سعيها للكشف عن روابط الثقافة الأفريقية المختلفة السوداء والعربية وأصولها ، وما تأثرت به من الثقافات الفرعونية والقبطية والاسلامية، وتفاعلها مع الثقافة الغربية منذ القرن السادس عشر .

الشخصية القومية

National Character

شاع هذا المصطلح شيوعا كبيرا فى الأدبيات السياسية والاجتماعية والنفسية ، حتى فى كتب التاريخ ، وعلم الحضارة ، وعلم الاجتماع والحضارة المقارن ، وفى علم الانسان (أنثروبولوجى) ، وغيرها خلال القرن العشرين فى الغرب ، وفى العالم الثالث على السواء .

ولقى هذا المصطلح التأييد ، كما لقي الانكار والنقد على السواء ، لأسباب مختلفة علمية أو سياسية . يعتقد أن دى توكفيل ، كان أول من استخدم هذا المصطلح فى كتابه : « الديمقراطية فى أمريكا » عام ١٨٣٥ . ولكن يعتقد أيضا أن المفكرين الألمان سبقوا دى توكفيل الى صياغة هذا المصطلح ، أو الى ما يشبهه ، من خلال

بحثهم عن الأسس الثابتة ، كملامح نفسية وثقافية ، تجمع بين أفراد
« الأمة » الألمانية ، وتميزهم عن غيرهم على اختلاف أوضاعهم
الاجتماعية ، أو انتماءاتهم الاقليمية .

ومع ذلك . . فان كتب التراث العربى - خاصة - كتب الأدب
والتاريخ والقصص ، تحفظ لنا محاولات مبكرة ، لتحديد الخصائص
المميزة للعرب نفسيا وثقافيا وسلوكيا فى مواجهة الخصائص المماثلة
المميزة للروم (البيزنطيين) ، أو الفرس ، أو الزنوج ، أو الهنود . .
وبالإضافة الى هذه الخصائص المميزة نفسيا وثقافيا وسلوكيا للأمة
الواحدة عن غيرها من الأمم . . فقد أضاف علم الاجتماع الحديث -
وبوجه خاص منذ دراسة أرنست باركر عام ١٩٢٧ عن الشخصية
القومية ، ثم دراسة روث بينيدكت عام ١٩٤٦ باسم « زهرة
الكريزانتيم والسيف » حول الشخصية اليابانية - الى الخصائص
المميزة للأمم ، المؤسسات والبنى الاجتماعية الخاصة (مثل : شكل
وأسلوب بناء وممارسة عمل المؤسسات الدينية والعسكرية ،
والادارية . . الخ) ، وأضاف أيضا أسلوب الأمم فى بناء وممارسة
علاقاتها بالآخرين .

ومع ذلك . . فقد عمدت فروع مهمة من علم الاجتماع ، وعلم
النفس الجمعى الحديثين الى اكتشاف الجوانب المقابلة من نفس
مفهوم الشخصية القومية ، مثل مفهوم الشخصية الطبقية الكامنة
فى اطار الشخصية القومية ، وهو ماركز عليه الماركسيون التقليديون
قبل تأثرهم بفكرة ماكس فيبر عن « النفسية الاجتماعية » ، ومثل
مفهوم الشخصية الطائفية التى ركز عليها علماء اجتماع أمريكيون
وفرنسيون واسرائيليون ، ويشير هؤلاء فى تقديمهم لمفهوم الشخصية
القومية الى غموض مفهوم « الأمة » ذاته ، على أساس أنه ليس
ضروريا أن تكون الأمة الواحدة مجتمعا واحدا ، أو منطقة ثقافية

واحدة ، أو دولة موحدة سياسيا • وعلى أساس أن المجتمعات الصناعية الحديثة المتفتحة على العالم ، لا تتمتع بوحدة متماسكة ثقافيا • ويؤكد تيار آخر أنه ليس ضروريا أن تكون الشخصية القومية ، ذات نموذج متجمد عبر التاريخ كله ، وأن ثبات الخصائص المميزة للأمة هو ثبات نسبي ، وأن التنوع في إطارها الواحد والتطور في خطها المتماسك ، هو الأقرب لطبائع الأشياء •

والحقيقة أن شعوبا كثيرة بدأت التعبير عن احساسها باختلافها وتمايزها عن الشعوب الأخرى ، بوضع الشعوب المختلفة في وضع دوني ، فاليهود اعتبروا الآخرين أغيارا ، ووصفوا الاغريق ، ثم الرومان كل الآخرين بأنهم برابرة ، وشاركهم في ذلك الصينيون والفرس ، واكتفى الهنود بوصفهم للآخرين بأنهم أغراب • وكان ذلك في ظل ثقافات ، قامت على الاستعلاء العنصري على الآخرين ، أو على الخوف منهم والاكتفاء بالذات •

وأخذ المفكرون والمؤرخون المسلمون العرب من أسلافهم ، ومن الفكر السياسي اليوناني منهج التمييز بين الأمم ، ولكن تراثهم - حتى ابن خلدون على الأقل - يوضح أنهم أقاموا التمايز على أساس نوع الحياة بدوية أو حضارية ، ونوع الثقافة ، ومستوى الانتاج الحضارى المادى كما فعل ابن صاعد الأندلسى فى كتابه : « طبقات الأمم » ، وكان هذا هو اتجاه المسعودى ، ثم ابن اياس فى وصفهم حتى للغزاة المغول - الوثنيين - ثم الأتراك المسلمين ، وكذلك فعل الجبرتي ازاء الفرنسيين بعد ابن اياس بنحو خمسة قرون • ولكن دراسة الشخصية القومية بالمعنى الحديث - فى القرن العشرين - اعتمدت على علمين حديثين ، هما : فلسفة التاريخ والتاريخ الاجتماعى من ناحية ، وعلم النفس الاجتماعى والشخصية الفردية من ناحية ثانية •

وشهدت القرون الـ ١٧ ، ١٨ ، ١٩ تناميا فى هذه الدراسات -
تقبل العلمية - ثم المزودة بمناهج علمية ، دون نظرة علمية حقيقية
فى أوروبا ، وقد قامت هذه الدراسات على البحث عن مميزات
وخصائص كل أمة ، فى نوع سلوكها وطريقتها الغالبة فى التفكير ،
وعلاقة لغتها وثقافتها السائدة بمستوى تطورها الحضارى
والانتاجى . ولكن هذه المناهج والدراسات . . ظلت مقصورة فى
التطبيق على الأمم الغربية وشخصياتها القومية .

أما نظرة الدراسات الغربية للشخصيات القومية لأمم الشرق ،
فقد ظلت قائمة على المواقف الموروثة من العصور الوسطى ،
وتعصباتها الدينية والعرقية والثقافية ، وان أضيفت إليها دوافع
المصالح الجديدة ، التى توارت وراء المناهج نفسها أو حاولت ذلك .

ومع هذا فيمكن القول بأن الألمان ومفكرى شعوب وسط أوروبا
التي قهرها الروس والنمساويون ، وضعوا أسس مناهج موضوعية
لدراسة وتحديد ملامح الشخصية القومية : وعلى رأسها معايير
تداخل اللغة والثقافة ، وأنماط السلوك ، وأنواع العمل الانتاجى ،
وعلاقات وعادات العمل ، والروابط الاجتماعية .

والحقيقة أن المدرسة البنيوية التى انطلقت على أيدي مفكرين
من الألمان والفرنسيين ، وعلى أساس دراسة العلاقات بين الأنظمة
الاجتماعية ، كعلاقات القرابة والأسرة ، وبين الأساطير واللغة
والرموز الاجتماعية ، الحقيقة أن هذه المدرسة لعبت دورا مهما فى
تطوير دراسة وتأسيس نظريات « واقعية » عن الشخصية القومية .

وكانت بداية التطبيق الناجح لهذه المعايير وبدافع نفى واضح ، هو ما قام به الأمريكيون في اليابان عقب الحرب العالمية الثانية ، ولكن بعض علماء الغرب عادوا في الخمسينات وما بعدها يشككون في هذه المعايير ، وينتقدونها على أساس ، أنها تصلح فقط لتوصيف مجتمعات بدائية صغيرة ، لا مجتمعات ضخمة ومتطورة ومفتوحة ، وعلى أساس ضرورة الفصل بين العوامل الاجتماعية ، والعوامل السيكولوجية في تكوين هذه الشخصية .

تتسببى

Pop-Popular

ظهر هذا المصطلح - فى اطار الثقافة الغربية أولا - منذ أوائل الخمسينات ، لكى يشير الى أنواع بعينها من فنون الغناء والموسيقى والرسم والشعر ، تستخدم عناصر رمزية أو جمالية - بعينها - استخداما محسوبا لضمان شيوعها بين الجماهير ، وبوجه خاص بين الشباب .

ومن المنطقي بالطبع أن كل ثقافة مركبة كبرى ، لابد أن تنتج فنونها الشعبية ، التى تشيع بين جماهير العسامة ، وتستخدم فى الاحتفالات والتجمعات الاحتفالية والشعائرية ، وفى ليالى السمر وغيرها : غير أن الجديد كان التخطيط المدروس لانتاج هذه

الفنون ، وترويجها من وجهة نظر تجارية ، رغم أن الاستخدام نفسه لم يكن تجارياً . ورغم أن المصطلح نشأ وتبلور في الجزء الأنجلو سكسوني من الغرب (بريطانيا وأمريكا الشمالية) . . . فان التعبير الألماني Volkstunlich ، ومن التعبير الفرنسي Populaire ثم استوردته كل الثقافات الأخرى المرتبطة بالثقافة الغربية من اليابان الى أمريكا اللاتينية وشرق أوروبا ، حيث دخل مجالات التعليم والعمل جيل « أطفال الحرب الثانية » وخابت آمالهم في عود الجيل السابق ، وبدأ انفصالهم عن ذلك الجيل وتقاليده ، وبدأ انفصالهم بالتالي عن التراث الجليل لثقافتهم نفسها . انها نفس الفترة التي ظهر فيها مسرح الغضب والعبث . . الخ . تجلت هذه الفنون الشعبية الحديثة في موسيقى البوب التي تنسب الى الغرب الأمريكي في القرن الماضي (وأصولها أسكتلندية وأيرلندية وجرمانية واسكندنافية) وفي توتر ايقاعات موسيقى العشرينات (عصر الأزمة الكبرى) وساعدها اختراع الجيتار الكهربائي ، الذي ساعد الفرق المحدودة العدد على اصدار ضوضاء صوتية صاخبة ، واختراع جهاز الترانزستور المحمول . ومع ظهور المغني الأمريكي ، بريسلي ، ثم فرق البيتلز والرولينج ستونز في بريطانيا . . . بدأ الأمر كأنما الثقافة الغربية تعيش مرحلة ثورة اجتماعية ثقافية شاملة ، خاصة مع انتشار مسرح العبث والغضب ومع ظهور « شعر » أو « قصائد الجاز » السهلة والاثارية ، والمليئة بالحنين للصدق والطبيعة (في مدارس شعراء ليفربول) ، ووصل الأمر الى الرواية - بظهور رواية « اللارواية » ، والى السينما ظهور الموجة الجديدة ، حيث يغلب الموقف النقلي واللامبالي ، وعدم الاهتمام بالأحداث الكبرى ، انما بالوقائع العادية الناتجة - في حياة البشر العاديين - من تلك الأحداث الكبرى ، التي لم يكن لهم رأى فيها ، ثم انتقال التأثير الى الفن التشكيلي ، الذي برز بقوة في زخارف الملابس والموتوسيكلات والسيارات ، ثم في أنواع من

المباني وأثاث المنازل ، ثم في أنواع المنتجات الفنية الشعبية
كمسلسلات التلفزيون ، والعروض المسرحية الجيدة في الحانات ،
وقاعات الرقص وفي الشوارع .

وعلى المستوى النظرى . . اكتشف النقاد تأثير هذه الموجات
على الأدب والدراما والسينما في شكل الواقعية الجديدة ، وارتباطها
بظهور أشكال للتعبير الفنى ، تسعى لإعادة انتاج التراث الثقافى
البدائى وتراث العصور الوسطى ، من خلال رؤية نقدية وقومية
أيضا ، للثقافات الرسمية السائدة .

الشكلية

Formalism

فى الفلسفة لم تتمكن هذه النزعة من نزعات التحليل
الفلسفى ، من أن تتحول الى مذهب متكامل ، رغم أن اسمها تحول
الى واحد من أخطر مصطلحات الفكر الحديث فى التحليل الاجتماعى
والنفسى ، وفى علم النقد الأدبى ، والتحليل التاريخى .

انها النزعة التى استمدتها فلسفة ايمانويل كانط الثنائية
من فكرة أفلاطون ، عن علاقة الشكل بالمضمون (أو المبنى والمعنى
بتعبير الفلاسفة العرب) ، وتحولت عند كانط الى تصور تأملى عن

ثبات الأشكال ، مع تغير المضامين أو العكس ، حيث يثبت المعنى وتتغير الأشكال .

وكانت فلسفة هيغل الجدلية انتفاضة على هذا التصور من ناحية ، كما كان تحليل الموسوعيين الفرنسيين رفضا - في جوهره - لفكرة ثبات أى من طرفى معادلة الوجود . ولكن الظاهراتية والوجودية منذ أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن قطعتا الطريق على تطور النزعة الشكلية الى مذهب كامل ، وأصبحت « الشكلية » - كمصطلح - تعبيرا عن محاولة فهم الجوهر بتحليل مظهره : الدخول الى المعنى من أبواب مبناه ، حيث لا يمكن الفصل بين الجلد والجسم ، ولا بين محيط الدائرة وتجسدها العيانى .

وفى الفن ترجمها الأكاديميون فى كل من المشرق والمغرب العربى بـ « الشكلانية » ، وبهذه الترجمة . . ذاعت مؤخرا . انه مصطلح يشير الى احدى المدارس الجمالية النظرية - فى الفن - الكثيرة التى تطورت فى أوروبا منذ أوائل القرن . وقد تطورت « الشكلية » على أيدى « جمعية دراسة اللغة الأدبية » الروسية ، التى أسسها فيكتور شك洛夫سكى عام ١٩١٧ .

وتتلخص أفكارها فى القول بأن الفن هو الأسلوب ، والأسلوب هو التناسق المعيارى ، وهو التكنيك ، وهو الصنعة الفنية ، وأن التكنيك ليس مجرد طريقة صياغة العمل الفنى ، وانما هو مساو لقدر العمليات التى استخدمت لصنعه على حد قول شك洛夫سكى فى كتابه « نظرية النشر » ، وقد شاركه فى صياغة نظرية الشكلانية كل من جيرموفسكى واخنباوم وجروسمان .

وقد ازدهرت هذه المدرسة فى وطنها الأول (روسيا السوفيتية) حتى عام ١٩٢٧ ، حين بدت ملائمة للأيدىولوجية الماركسية بنظرتها للفنان ، باعتباره « حرفيا » صنعه الكلمات ،

أي « عاملا » ينتج كلاما مصاغا في « شكل » ، يعكس شكل الواقع الخارجي . ولكن الأيديولوجيين السوفيت عبادوا فتشككوا فيما اعتبروه نزعة ارسطراطية ، أو متعالية على الواقع في المدرسة الشكلية ، وتم تشتيت الجماعة وأصابها الانحلال ، ولكن تأثير هذه المدرسة انتشر في الغرب ، والتقى بأفكار مماثلة عند ادجار آلان بو في الشعر ، وهنري جيمس في الرواية ، وسانتايانا في الفلسفة ، وتلميذه اليوت في كل من نظرية النقد والشعر والدراما ، وفيما أصبح يعرف بعد ذلك باسم « النقد الجديد » أو النقد الشكلي الجمالي ، الذي عثر لنفسه على جذور تصاحب « الشكلائية الروسية » عند اللغويين والبنويين ، وحتى عند الماركسيين الجدد في فرنسا وألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة ، وكثير منهم من أصل روسي أو بلغاري .

ولكن للنزعة الشكلية وجود أيضا في علوم أساسية أخرى ، كالرياضة ، حيث رأى هيلبرت (١٨٦٢ - ١٩٤٣) واتباعه ، استنادا الى منطق أرسطو الشكلي القديم أن الأساس الضروري الوحيد للرياضيات ، هو « تشكيلها » الصحيح بالبرهان على التماسك الداخلي للصيغة المطروحة ، وفي علم الاجتماع . . حيث رأى جورج سيمل في بداية القرن العشرين أن أهم ما ينجزه هذا العلم ، هو تحليل شكل العلاقات الاجتماعية ، والمقارنة بين مجتمعات تماثل أشكال علاقاتها الاجتماعية ، بينما تعيش مراحل أو ثقافات مختلفة .

شيسية

Chosism

أحد المصطلحات الرئيسية التي ابتكرها الأدب الفرنسي المعاصر ونقده الفرنسي أيضا من الخمسينيات ، وخاصة مع موجة : « الرواية الجديدة » التي تزعمها الروائي الفرنسي آلان روب جرييه ، ولم يكن جرييه نفسه هو الذي صاغ المصطلح رغم كتاباته النظرية العديدة والمشهورة ، وحتى في كتابه المشهور « من أجل رواية جديدة » الذي ترجم في مصر الى العربية بعنوان : نحو رواية جديدة . ولكن صاغ المصطلح - في أحد الآراء الناقد الفرنسي الكبير رولان بارت ، وفي رأى آخر الناقدة وعالمة اللغة وفيلسوفة

العلم جونيان كريستيفا ، وان كان الكثيرون يعتقدون ان
سينون دي بوفوار هي أول من استخدم المصطلح في روايتها ؛
المثقفون .

و « الشئئية » بشكل عام هي نزعة الاهتمام بالأشياء
(التافهة عادة) التي تحيط بالناس ، أو بالشخصيات الفنية التي
يرسمها الأديب ، دون اهتمام حقيقى بالإنسانية هذه الشخصيات ،
ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام ، شرع الأدباء
يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسها بالطريقة ذاتها ، أي
بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف بـ « تشيؤ » الإنسان ، أو تحول
الإنسان الى مجرد : شيء أو أحد العناصر الجامدة في البيئة ،
مفعول به دائما وليس فاعلا أبدا .

بدأت نزعة الشئئية مع ظهور موجة الرواية الجديدة في
فرنسا مع نهاية الخمسينيات تقريبا (وخصوصا في كتابات
آلان روب جرييه) وتمثلت في البداية في الاسراف في وصف
(أو رسم) تفاصيل الأشياء الجامدة في البيئة المحيطة
بالشخصيات الإنسانية - كوصف جرييه لشجرة طماطم ، أو لعبة
سيجار - وذلك دون وجود رابط فني بين الشيء الموصوف بدقة
شديدة واسراف مستفيض ، وبين الحدث الدرامي أو الشخصية
الفنية ، اذ يكتسب الشيء أهميته من اهتمام الأديب به - في
حد ذاته - وليس من علاقة الشيء بالحدث ولا بالشخصية في
القصة ، وتطور هذا المفهوم في قصص هيلد سهايمر الألمانية ، وفي
الدرامات المسرحية لكل من دورينمات السويسري ويونسكو
الرومانى الأصل الفرنسى الجنسية واللغة ، فيما أصبح جزءا من
المنظور العام - الفلسفى - لموقف العبث (اللامعقول) وتمثل التطور
في تحويل البشر أنفسهم أو الشخصية الإنسانية (الفنية) الى شيء :

مثل السيدة المنتقمة في مسرحية دورينمات « الزيارة » التي نكتشف ان معظم أعضاء جسدها صناعية . . بينما يتحول الرجل الذي يحبها - وتريد الانتقام منه - الى « كم مهمل » تسعى البلدة الى التخلص منه « كشيء » ضسار زائد عن الحاجة . ولكن يونيسكو وصل الى درجة وضع الشخصيات في صناديق القمامة . وكان هذا التصور نابعا من فلسفات نقد المجتمع الغربي التي ترى أن هذا المجتمع يقضى على انسانية البشر ، وقد أثر هذا المنظور - ونفس التكنيك على عدد لا يستهان به من الأدباء العرب منذ منتصف الستينيات . ربما كان أشهرهم ، بهاء طاهر وابراهيم اصلان في القصة ، وميخائيل رومان ومحمود دياب في بعض مسرحياتهما ، وصنع الله ابراهيم في الرواية .

ولكن رولان بارت رفع معنى المصطلح الى افق فلسفي أكبر ، حين قال ان الشيئية تعني تحويل الشخصية الانسانية نفسها (في الأدب) الى « شيء » من أشياء العالم الاجتماعي الحديث ، بسبب هيمنة هذا العالم الاصطناعي أو المصطنع على الانسان ، الذي تحول من أفراد متميزين ومختلفين (لكل منهم شخصيته وسماته) الى أنماط متشابهين ، مكررين ، ليست لهم شخصيات ، وانما لهم ملامح نفسية وفكرية متشابهة ومكررة ، يختارون نفس الأشياء ويسلكون بطريقة واحدة ، ولا يفكرون وانما أفكارهم ردود أفعال وتلبية لأوامر لا يعرفون مصدرها ، كالدمى ذات الخيوط في مسرح العرائس .

الصدمة الثقافية

Culture Shock

الأزمة الفكرية - النفسية - التي يفترض أن يعانيها من يجدون أنفسهم في وسط ، أو في مواجهة ثقافة غريبة ، وقد تكون المواجهة تلقائية ، مثل تلك التي عبر عنها كثيرون من الرحالة ورجال الارساليات التبشيرية الغربيون منذ القرن السابع عشر على الأقل ، وقد تكون مواجهة قسرية ، مثل تلك التي واجهتها شعوب الشرق ، والجنوب ، حين فوجئت بجيوش الغرب ، وموظفيه ، وتجاره يغزونها ويقيمون « ضواحي » ثقافية غريبة ، وسط الثقافات المستقرة القديمة (وقد عبر مؤرخنا عبد الرحمن الجبرتي عن مثل هذه الصدمة - بصورة رائعة - في تاريخه للحملة الفرنسية ، وتحدث في البداية مذهولا ومصدوما فعلا : ثم بدأ

حديثه يأخذ طابع الانبهار ، ثم أخذ طابعاً نقدياً وموضوعياً مع مرور الوقت) .

وفي المقابل . . فان كتب الرحالة والمبشرين (وعليها اعتمد علماء كبار مثل ماركس في كتابه عن نمط الانتاج الآسيوى ، أو فريزر في كتابه عن ديانات الانسان البدائي : القوس الذهبية) تعكس هذه الصدمة ، التى يعيشها « الغازى » حينما تحاصره الثقافة الغربية ، وهنا نجد التعبير عن الازدراء ، أو التعالى أو الرغبة فى تأكيد التفوق والانفصال أو الاتجاه الى تعميم أحكام مستمدة من ثقافة الكاتب المنتمى الى الثقافة الغازية ، ومن تاريخها ، على الثقافة المغزوة ، التى تتحول الى « موضوع » لـ : « ذات » الثقافة الغازية . (ويقول بعض علماء تاريخ التحليل النفسى ان أمراضاً نفسية كثيرة ، من السادية - التلذذ بتعذيب الآخرين أو الرغبة فى تحويلهم الى أشياء وموضوعات للاستهلاك أو للدراسة - الى هوس النظافة ، تنتج كثيراً فى مثل هذا الموضع) .

ورغم أن المصطلح قليلاً ما يستخدمه علماء الانثروبولوجيا أو علماء الاجتماع - الا فى السنوات الأخيرة - ورغم انه مصطلح روجه كتاب كتب الرحلات والصحفيون أساساً - خصوصاً فى تحقیقات الرحلات وفى الكتابات الفكاهية - فان سوروكين (أحد اعلام علم الاجتماع الأمريكى الأوائل) يعتقد فى قدرة هذا المصطلح على التعبير « العلمى » عن أوضاع اجتماعية وإنسانية حقيقية وحساسة تدرسها عدة علوم ، أو نظم علمية « حديثة » ولم يتخرج كثيرون من علماء الاجتماع والمؤرخين العرب من استخدام نفس المصطلح بنفس المعانى التى حددناها هنا .

الصفوة - النخبة

Elite

شاع استخدام هذا المصطلح فى كثير من الكتابات الاجتماعية أو السياسية العربية الحديثة ، خاصة منذ انشغلت بعض هذه الكتابات بتحليل أوضاع بعض النظم السياسية أو تركيبها ، ويمكن القول بأن المعنى المباشر لكلمة الصفوة ، أو النخبة فى السياق الاجتماعى ، وهو مجموعة مترابطة ، محدودة العدد من الأفراد داخل المجتمع المعين ، يحصلون على اعتراف اجتماعى بتميزهم فى هذا المجتمع ، فيؤثرون أو يسيطرون على كل - أو بعض - القطاعات الأخرى فى المجتمع *

ويختلف « مفهوم » النخبة أو الصفوة المتميزة والمسيطرة اجتماعيا عن مفهوم « الطبقة » الماركسي اختلافًا جذريًا ، من حيث أن الصفوة أو النخبة ، رغم انغلاقها على نفسها نسبيًا .. فإنها لا بد أن تظل مفتوحة الأبواب أمام من يتفوقون (ماديًا ، علميًا ، بيروقراطيًا ، .. الخ) من أبناء « غير الصفوة » ، لكي تستقطبهم في صفوفها ، حتى تضمن تجدد « دماء » الصفوة من ناحية ، لكي تبقى جذيرة باسمها ووضعها المتميز ، ولكي تضمن استمرار فعالية تأثيرها وسيطرتها من ناحية أخرى . أما الطبقة في المفهوم الماركسي (أي الطبقة المسيطرة أو الحاكمة) .. فتعني جماعة « مغلقة » بحكم عرائها العرقي أو المادي ، وترابط مصالحها ، مما يعني الاستقطاب الكامل بين طبقات حاكمة وأخرى محكومة ، بالإضافة إلى أن نظرية الصفوة لا تركز على العامل الاقتصادي وحده في تكوين الجماعة المسيطرة ، مثلما تركز النظرية الماركسية .

ورغم أن نظرية الصفوة بدأت عند مفكرين سياسيين ، مثل : باريتو وموسكا وميتشليو باعتبارها نقداً للنظام الديمقراطي ، ودعوة إلى تسليم السلطة في أي مجتمع للخبراء وحدهم .. فقد أمكن لمفكرين أحدث عهداً (مثل : شومبيتر - وآرون - وهنز وغيرهم) أن يحققوا نوعاً من التوفيق بين مفهوم الصفوة ، وبين الديمقراطية من خلال تأكيدهم على أن الصفوة - في المجتمع الديمقراطي - ضرورة من ناحية ، لكفالة حسن إدارته وغير متناقضة مع الديمقراطية من ناحية أخرى ، بحكم أن النخبة ليست مترابطة بسبب ترابط مصالحها الاقتصادية ، وإنما هي جماعة مفتوحة (يتاح لمن يتفوق بمعاييرها أن يلتحق بها) كما أنها جماعة روابطها ذات طابع فكري واجتماعي في وقت واحد : وأضاف آرون أن الديمقراطية الحزبية ، تتضمن التنافس بين أكثر من نخبة واحدة في المجتمع الواحد ، تتأثر كل منها بمن ليسوا أعضاء في أي نخبة مؤثرة .

الطقوس

Rites

الطقوس – ومفردتها : طقس – الذى يشبه فى مكوناته قصيدة الشبعر النموذجية : مجموعة منظمة ، مركزة ، وموجزة ، من الرموز ، فى الاتجاه المحدد ، الذى أراده من يؤدى الطقس ، أو ينظم القصيدة .

والطقوس مثل الخرافة تسمح للإنسان فى إطار ثقافى – اجتماعى – معين ، بأن يكتشف ، وأن يدرك ، وأن يقيم العلاقات بين ذاته وبين أشياء أخرى فى الكون أو الطبيعة أو المجتمع ، وذلك من خلال أفعال محددة ، تكتسب بالطقس نفسه معنى مجازيا ، كما

تعتمد أحيانا كثيرة على تشبيهه من يمارس الطقس بالشئ الذى يوجه الطقس اليه ، أو تشبهه بشئ آخر ، يرتبط بالهدف من ممارسة الطقس نفسه . ان البدائى يرتدى قناعا يشبه رأس الحيوان الذى يخافه ، أو يريد صيده ، لكى يرقص رقصة ، تعنى ارهاب الحيوان المخيف أو استرضاءه ، أو اغواءه على الوقوع فى الفخ ، والبدائى بذلك يعتقد أن « رقصته » بالقناع - وهى الطقس - ستؤدى حتما الى تحقيق الهدف الذى يمارس الطقس لأجله . والمرأة فى أثناء دورتها الشهرية قد ترغب على الاختفاء أو عدم ملامسة الأرض المزروعة أو الحيوانات الحبلى ، أو العكس ، مرتدية ألوانا معينة ، ترغب على ارتدائها ، وهى مقتنعة بان « طقوسها » هذه ستؤدى الى زيادة الخصوبة ، أو تجنب قبيلتها الشرور .

ولكن أشهر الطقوس التى درسها الأنثروبولوجيون ، هى « طقوس التحول » ، تحول الأفراد مثلا من الطفولة الى البلوغ ، أو من الشيخوخة الى الموت ، أو تحول الطبيعة من الشتاء الى الربيع ، أو تحول الزمان من عام الى آخر ، أو الشمس والقمر أو الكواكب من برج الى برج . . فهذه الطقوس - طقوس التحول أو : العبود - ارتبطت بالديانات البدائية فى محاولة الانسان لفهم تحولات حياته والطبيعة من حوله ، ومحاولته التأثير عليها ، واستجلاب رضائها وخيرها ، أو تجنب سخطها وشرها . درسها جون بريانى فى كتابه : « ثقافات أخرى » عام ١٩٦٤ ، بعد أن حددها أرنولد فان جينيب . . ويقول بريانى ان طقوس التحول تكاد تكون أحد الأسس الرئيسية لتمايز الثقافات أو نماذجها ، بالاضافة الى اللغة ، والتركيب الاجتماعى ، والظروف الطبيعية .

الطليعه

Avant-Garde

قد يكون هذا المصطلح هو أشهر مصطلحات النقد الأدبي والفني الحديث (في الأدب ، والدراما ، والفن المسرحي كما في الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص) ، وربما يكون أكثرها - في الوقت نفسه - غموضا وبعدا عن التعبير المباشر عن دلالة ٠٠ ومن الواضح أنه - بمعناه الحرفي - كان مصطلحا عسكريا ، يشير الى مقدمة الجيش أو طليعته ، ولكن في تطبيقه على الفن والأدب ، يشير الى معاني : الاكتشاف وشق طرق وأساليب التعبير ، وأنواع التجارب الوجدانية والفكرية الجديدة ، والابتكار ، والتجديد

بما يدل على ايجاد شيء جديد (فى الأساليب ، أو المضامين ، أو كليهما معا) يسبق عصره / ثورى يفتح أبواب عصر جديد . وربما يكون أول من استخدمه فى مجال الأدب والفن هو الناقد ومؤرخ الفن الفرنسى جابريل ديزيريه لافيردن فى كتاب ، أصدره عام ١٨٤٥ بعنوان : « حول رسالة الفن ودور الفنانين » .

وفيه كتب يقول : « ان الفن ، وهو تعبير عن مجتمع ، يظهر فى أعلى ذراه ، أكثر الاتجاهات الاجتماعية تقدما : انه السابق المتقدم ، والكاشف البصير ، ولذلك .. فلكى نعرف ان كان الفن يحقق بجدارة رسالته الحققة ، بوصفه باعشا للجديد ومعلما ، وان كان الفنان ينتمى حقا الى الطليعة .. فان المرء لابد أن يعرف الى أين تمضى الانسانية ، وما مصير الجنس البشرى .. » .

وفى عام ١٨٧٨ .. أصدر الفوضوى الروسى باكونين ، مجلة أطلق عليها اسم « الطليعة » ، ولم تستمر الا قليلا ، ولكن الشاعر بودلير الذى أصبح يعتبر طليعيا ، كان يحنقه هذا التعبير ، وكان يفضل عليه تعبير « الفن المقاتل » و« الفنان المقاتل » .. Militante ، وان كان يتحدث - دائما - عن الكتاب المتطرفين سياسيا . وبالتدريج حل المدلول الفنى الأدبى للمصطلح محل المدلول السياسى والاجتماعى .

العبث

Absurdism

في عام ١٩٤٢ •• أوضح الكاتب الفرنسي الراحل ألير كامو في كتابه : « أسطورة سيزيف » الأسس الفلسفية للعبث بقوله ان الكون يخلو من المنطق ، وانه : « لا معقول » ، وانه ليس ثمة معنى لبعض الكلمات الأساسية مثل « الخطيئة » • ورغم تعديله لموقفه بعد ذلك •• فان « العبث » بمفهومه الحديث ينسب في أصله اليه •

ولكن سارتر كان أول من استخدم لفظ absurd في وصف الكون ، في العصر الحديث ، رغم أن الروماني ترتوليان ، استخدمه منذ القرن الثالث بقوله : أنا أوْمن ، لأن من العبث ألا أفعل • وكان الاحساس بعبثية الحياة أو لا منطقية الكون قد شرع يسود

الآداب الغربية منذ حروب القرن الماضي (الحرب الأهلية الأمريكية، الحرب الفرنسية البروسية) . ولكن فظائع الحرب العالمية الأولى، ونزعات السيريالية والدادية ، ومواقف الكتاب الأمريكيين من الجيل الضائع (هيمنجواي) خصوصا ، والشعراء الفرنسيين في العشرينات ، بعد انهيار الحلم بالحرية والعقلانية والعدل والمنطق، جعلوا مفهوم العبث الفلسفي وظيفة مؤثرة في الأدب ، خاصة مع دخول هذا المفهوم على اللغة ، حيث أصبحت مسألة التعبير اللغوي عن معان محددة في التخاطب العادي بين البشر مسألة غير يقينية ، على أساس وجود مسافة لا يمكن اجتيازها بين ما يقصده أى انسان من التعبير ذاته وبين ما يقصده انسان آخر .

ورغم أن عبثية أو استحالة تبادل التعبير اللغوي عن المعانى دخلت على الشعر والرواية والقصة ، منذ أواخر الأربعينات على الأقل ، وأضافت أبنية فنية جديدة وغير منطقية ، مستفيدة من السيريالية الفرنسية والتعبيرية الألمانية . . فان انطباق مفهوم عبثية التعبير اللغوي على « الحوار اللغوي » بين البشر ، أفسح للعبث مجالا كبيرا فى المسرح . ومنذ نهاية الخمسينات تقريبا ، ومع ما حققته مسرحية يوجين أونيسكو (الرومانى المولد الفرنسى الإقامة والكتابة) المعروفة : المغنية الصلعاء ، ارتبط مفهوم العبث فنيا بالمسرح ، وفلسفيا بالوجودية المعاصرة (القول بأن الكون والتاريخ والجهد الانسانى وأعمال الانسان كلها : لا معنى لها ، بسبب الموت على الصعيد الكونى الميتافيزيقى من ناحية ، وبسبب استحالة تفاهم البشر على الصعيد الاجتماعى من ناحية أخرى) .

واليوم يبدو مسرح العبث والفلسفة العبثية كأنها موضوعة شاذة ، أو « صرعة » راجت فى مرحلة استثنائية من تطور أحد تيارات الثقافة الحديثة فى الغرب ، ثم « ذابت » فى تيار التاريخ نفسه ، حتى الآن ، على الأقل .

عدمية

Nihilism

ابتكر الروائي الروسي ايفان تورجنيف هذه الكلمة ، ليصف بها - في روايته : آباء وأبناء (١٨٦١) - تيارا معيناً من تيارات المثقفين الروس المتطرفين في القرن الماضي ، الذين ساءهم بطء حركة الاصلاح الاجتماعى والسياسى ، وسيطر عليهم اليأس من أى اصلاح ، فكفروا بأى عقيدة أو فكر ، وسيطر عليهم القنوط من أن يستطيع أى شىء أن يمنح الانسان أملاً فى المستقبل ، فتمردوا على كل المؤسسات - بما فيها مؤسسات المعارضة - وتنكروا لمبادئ الليبرالية ، التى سادت بينهم فى الجيل السابق ، واعتقدوا بأنه لابد من تدمير البناء الاجتماعى والسياسى ، وحتى المؤسسات

الدينية تدميرا كاملا ، وان هذا الهدف يبرر استخدام أية وسيلة لتحقيقه .

وفي الرواية . . رسم تورجنيف بطله « بازاروف » ، باعتباره غير مؤمن بأية عقيدة ، رافضا الانتماء لأية مؤسسة : لا الأسرة ولا الدولة ، ولا الكنيسة ، أو الدين ، ولا أى مؤسسة سياسية أو اجتماعية ، كما أنه عاجز عن الحب نفسه ، عجزا أخلاقيا ونفسيا ، والمفترض أن بازاروف يرمز الى المفكر الرئيسى للحركة آنذاك - بيزاريف - كما رسم الروائي دستوففسكى فى روايته : المسوسون « أو الشياطين » شخصية مفكر من الجيل التالى من العدميين ، هو سيرجى ناشيف .

ومن الغريب أن « العدميين » ، وافقوا على الطريقة ، التى قدمهم بها الأدب الروسى ، الذى أدانهم بشدة ، واعتبرهم معادين للمجتمع كله ، وليس لنظام اجتماعى أو سياسى بعينه .

وقد ظهرت تيارات من « العدمية » وسط الدوائر المختلفة للتطرف الأوروبى : دينية أحيانا ، وفنية أحيانا ، وسياسية أحيانا أخرى ، ولكن تطور الفكر الاجتماعى « الملتزم » دينيا أو فنيا أو سياسيا ، أدى الى تصفية العدمية القديمة ، التى حاولت ان تغتصب لنفسها وضع وصفة الحركة الثورية فى كل مجال تحركت فيه .

وفي الثلاثينات وصف الانقلاب النازى فى ألمانيا بأنه « الانقلاب العدمى » بسبب أدانته لكل مؤسسات وقيم المجتمع « القديم » وسعيه الى هدمها ، وفى السبعينيات . . وصف الارهابيون الأوروبيون من اليمين ومن اليسار بأنهم عديمون ، على

أساس أن العدميين القدامى دعوا الى استخدام العنف ضد المجتمع .
وعلى أساس أن الارهابيين في العصر الحديث اعتقدوا أن العنف
وحده هو الذى يمكن أن يفتح الطريق الى مستقبل غامض ، وأن
المطلوب هو مجرد تدمير الأوضاع الراهنة .

العلامات

Signs

المقصود بهذا المصطلح كل أنواع الرموز التي تنقل معنى ،
أو ما تحول الى رمز له معنى بالنسبة للعقل الانساني ، بفضل
مجهود هذا العقل نفسه ، وسواء كان هذا الرمز شيئاً من عناصر
الطبيعة ، أو شيئاً من ابتكار العقل الانساني نفسه • ومن جانب
آخر •• فان كل ما يكتسب وضع « الرمز » يصبح نوعاً من « اللغة »
بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، في ذات اللحظة التي يصبح فيها
الشيء (أو الصوت أو الصورة •• الخ) رمزا لمعنى ما أو لمجموعة
من المعاني •

ومن ناحية أخرى ، فقد ظل الفكر القديم ، والوسيط عموماً ، يعتقد أن « اللغة » اللفظية وحدها هي التي تتكون من علامات ، غير أن القديس أوغسطين ، في كتابه : « العقيدة المسيحية » تنبه إلى أن التماثيل والأيقونات الدينية ، تصير « علامات » من حيث أنها رموز مشحونة بدلالات تتفق عليها جماعة بعينها ، وقال : « ان العلامة شيء يدفعنا إلى التفكير في شيء ما يتجاوز الانطباع الذي يولده الشيء الأول - أي العلامة - في حواسنا » . . . وبذلك اتسع مدلول « العلامة » وصار يشمل - إضافة إلى كلمات وألفاظ اللغة - كل ما يستطيع أن تتجاوز دلالة ، ما يولده شكله الأساسي من انطباعات أو ما يشير إليه من معاني . وكان سان أوغسطين أيضاً من أوائل من أكدوا وجود مستويين لدلالة « العلامة » فهي تدل على شيء ، « ولا تدل » على شيء آخر ، حتى ولو كانا مرتبطين في علاقة تشير إليها العلامة نفسها .

ولكن هذه الدلالة لمصطلح « العلامات » لم تتبلور بعد سان أوغسطين ، بشكل نظري متكامل إلا في مرحلة حديثة نوعاً ، فقد بدأ تاريخ « العلامات » باستخدام الأطباء اليونان القدماء كلمة « سيموتيكا » ، مشيرين بها إلى علمي : تشخيص الأمراض ، ووصف مراحلها . وفي القرن الثالث : قبل الميلاد استخدم الفلاسفة الرواقيون نفس الكلمة ، لتسمية أحد الفروع الثلاثة للفلسفة عندهم ، وهو فرع المنطق والمعرفة والبيان ، إلى جانب فرعي الطبيعيات والأخلاق ، ثم استخدمه الفلاسفة الشيكينيون لتحريف أساس عمليتي : المعرفة ، والتحليل المنطقي والفلسفي . وتغيرت الكلمة - في نطقها ومبناها في اللغات الأوروبية : سيمانتيك ، سيماسيولوجي ، سانيفيك ، سيماتولوجي - ولكنها ظلت تدل على عملية ، يقوم بها العقل الإنساني في تعامله مع العالم ، هي عملية صياغة « رموز » ، يستوعب العالم من خلالها ،

أى يعرف عناصره ويصنفها ، ويحدد العلاقات فيما بينها ، والعلاقات بينها وبين العقل نفسه .

وانتقل المصطلح الى الفلسفة العربية - منذ الجاحظ على الأقل - بكلمات : الاشارة والعلامة والبيان والدلالة ، وذلك في مباحثها عن قضية العلاقة بين ما عرفه الناس عن الوجود والعالم ، وعن الخائق بالوحي وما عرفوه بالعقل وما عرفوه بالحواس . واستخدم المصطلح فلاسفة العصور الوسطى الغربية في مجالات المنطق والنحو واللاهوت والبيان ، ثم استخدمه الفلاسفة العقليون - من ليبنيترز وهوبز ولوك وديكارت الى بيركلي وكوندياك الى هيوم وميل وبنتام - كما ظهر في دور أساسى ، في كل من الثقافتين البوذية والهندسية ، في كل من الهند والصين .

وفي العصر الحديث استخدمه تشارلس بيرس الأمريكى البراجماتى ، وأحد مؤسسى المنطق الرياضى لتسمية النظرية العامة للعلامات ، التى تحولت الى أساس وقاسم مشترك فى غالبية العلوم الانسانية : علم النفس التحليلى والسلوكى ، واللغة ، والاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والمنطق ، اضافة الى علوم الرياضة الحديثة البحتة والتطبيقية ، حيث قام المجال الذى التقت فيه ، أو بدأ التقاء علوم الطبيعة والعلوم الانسانية . وتعد « العلامة » لبنة أساسية فى علم المعلومات Informatics الحديثة ، أساس بناء واستخدام الحاسبات الآلية .

علم التشكل

Morphology

التعبير العربى المستخدم هنا (أى : علم التشكل) هو من صياغة أصحاب المعاجم العربية المعاصرين ، ولكن الحقيقة أن كل علماء الجيولوجيا واللغويات والأحياء ، يستخدمون المصطلح الغربى معربا ، فيقولون : مورفولوجيا • والمورفولوجيا مصطلح من علم الأحياء القديم يقال أن يوهان جوته نفسه هو الذى نحت من كلمة يونانية كانت تستخدم أسما للاله اليونانى القديم الذى يجلب النوم (مورفيوز (Morpheus) وبالتالى يدخل الجسم حالة تختلف عن حالة اليقظة ويجلب الأحلام التى تتخذ فيها الأشياء أشكالا مختلفة ومتحورة عن أشكالها الأصلية • كما أن كلمة مورفيه Morphe

اليونانية معناها : شكل . واستخدم جوته هذه الكلمة المنحوتة لكي يدل على علم جديد هو علم دراسة الاختلافات بين أشكال الكائنات الحية وأبنيتها . ولكن هذا العلم الشكلي أصبح - بالنسبة لعلم الأحياء محدود القيمة ، بينما استخدمه عالم الجيولوجيا الجغرافي رياز Raisz للدلالة على علم تحديد أشكال تضاريس سطح الأرض وطبقات جوفها ، واستخرج من الكلمة علماء اللغويات ، مصطلح : مورفيم Morphim الذي أصبح يدل على المقاطع الأصلية التي تتكون منها الكلمات ، سواء كانت مستقلة أو تدخل في تركيب بناء كلمات عديدة ، كما استخرجوا كلمة « مولد الأشكال Morphogenesis » أي الحالة - أو السياق - اللغويين اللذين يمكن أن يستدعيان توليد أشكال جديدة للمفردات تدل على معان جزئية أو جديدة ، ولذلك ، فإن علم الصرف اللغوي العربي ، أصبح يعرف بنفس الكلمة ، أي : مورفولوجي ، التي كانت تستخدم منذ عصر الاسكندرية البطلمية على الأقل لتسمية عملية « تحويل المفردات » في اليونانية ، وربما أصبح المورفولوجي أكثر شيوعا الآن - كعبء ومصطلح - في اللغويات ومن ثم في النقد الأدبي ، والذي استعارها من النقد التشكيلي وفي الهندسة الضوئية أو الالكترونية التي تستخدم لتوليد الأشكال الجديدة على شاشة الحاسب الالكتروني .

الغموض

Ambiguity

يشكو الكثيرون - في هذا العصر - مما يسمونه الغموض في الأدب الحديث وفي الفلسفة الحديثة وفي إبداعات فنون الرسم والنحت وأحيانا في الموسيقى نفسها . ولهذا « الغموض » أبعاد هامة في نظريات النقد وفلسفة الجمال المعاصرة . فمنذ أن كتب الناقد ويليام امبسون كتابه الشهير : « سبعة أنماط من الغموض » ونشره عام ١٩٣٠ أصبحت مسألة « الغموض » إحدى قضايا الفكر والابداع والنقد الحديثة وأصبحت مشكلة تبدو وكأنها بلا حل . . . رغم أن امبسون كان يسعى الى حلها .

قامت نظرية امبسون على القول بأن الأشياء ليست دائما - في حقيقتها - مثلما تبدو في الظاهر وأن الكلمات « توحى » بقدر ما تشير وتتضمن بقدر ما تكشف بحيث يمكن لكل من يعيد قراءتها اذا كانت عملا أدبيا أن « يكتشف » دلالة جديدة أو معنى مختلفا لم يكتشفه قارئه قبله . وأنواع امبسون السبعة من الغموض تتلخص في : اذا كان للشئ أكثر من تأثير واحد في وقت واحد ، اذا التقى أكثر من معنى واحد بشكل تبادلي عند مغزى واحد ، اذا احتوى سياق العمل الأدبي على أكثر من معنى واحد دون أن تكون بين هذه المعاني علاقة واضحة ، حينما يتضافر أكثر من معنى واحد لتوضيح شئ مختلف عنها جميعا ، حينما يضطرب سياق العمل الأدبي بسبب تأخر المؤلف نفسه في اكتشاف معنى معين فاجأه أثناء التأليف أو لم يكن يقصد اليه من البداية ، حينما تفرض التفاصيل نفسها على المؤلف فيضطر الى حل تناقضاتها أو جمع تناثرها من خلال تفسير واحد مكتوب أو يترك أمره للقارئ ، وجود تناقض حاد بين تفاصيل العمل مما يؤكد أن المؤلف لم يكن واثقا مما يريد قوله بالتحديد .

ولكن رغم هذه التحديدات القاطعة للغموض عند امبسون فان نقادا قبله وبعده شاركوه في بحث المشكلة وبوجه خاص من زاوية المعنى في الفن ، وعلاقته بالشكل من ناحية وبمفردات التعبير من ناحية أخرى ، ولكن الغموض يظل قضية هامة للثقافات الحديثة . . . وغامضة .

فلسفة لغوية

Linguistic Philosophy

أحد أشكال الفلسفة التحليلية ، والشكل الذي ظهر تاريخيا - بعد نزعتي « الذرية المنطقية » و « الوضعية المنطقية » ، وهو الشكل الفلسفي الذي أسسه المفكر والمنطقي البريطاني جورج ادوارد مور (زميل برتراند راسل ورائده في رفض الموقف الفلسفي المثالي ، والتحول الى الوضعية المادية) .

ولكن جورج مور مارس الفلسفة اللغوية بشكل غير واع ، وان كان منظما ، تخلل معظم كتاباته المهمة الاولى ، الى أن قام الفيلسوف البريطاني (النمساوي الأصل) لودفيج فيتجنشتاين ، وزميله جيلبرت رايل وجون لانجشون أوستين بتحويل استبصارات مور الى منهج فلسفي متميز وواضح .

والفلسفة اللغوية ، مثل الوضعية المنطقية ، معادية للميتافيزيقيا ، ولكن لسبب مختلف ، حيث ترى أن كل الفرضيات الميتافيزيقية ، لا تتناسب مع « الفطرة المشتركة » والنظرة النابعة منها الى العالم ، واعتبر مور أن مهمته ومهمة الفيلسوف هي : الكشف عن أخطاء الفروض الميتافيزيقية حول الاستخدام الفعلي للغة وقال انه بناء على هذه النظرة . . فان المشاكل الفلسفية لا تحتاج الى « حلول » وانما تحتاج الى « تحليل » .

وقد وصف أسلوب فيتجنشتاين في تطوير واستخدام الفلسفة اللغوية بأنه أسلوب « علاجي » بسبب اهتمامه بقواعد وأحكام اللغة العادية التي لا يمتد استخدامها الا بقدر الاحتياج اليها للتخلص من الارتباكات والتشوشات الفلسفية .

وفي بعض الأحيان . . تستخدم عبارة « الفلسفة اللغوية » ، لوصف كل أنواع الفلسفة التحليلية ، ولكن التوصيف المحدود الذي أوردناه هنا ، هو التوصيف الأكثر شيوعا بين دوائر الفلاسفة المتخصصين .

وجدير بالذكر . . أن الدكتور زكي نجيب محمود (أشهر مشايخ الفلسفة التحليلية من جهة - والوضعية المنطقية من جهة أخرى في الفلسفة المصرية - والعربية الحديثة - حتى أوائل السبعينات على الأقل) استخدم منهج فيتجنشتاين في الفلسفة اللغوية في كتابه الشهير « خرافة الميتافيزيقيا » ، فطالب فيه بأن تقتصر وظيفة الفلسفة على « التحليل اللغوي » لكشف نفس الأخطاء التي تحدث عنها فيتجنشتاين ، وكشف المسافة الفارغة التي تمتد بين كلمات بلا مدلول مادي ، وبين الحقائق المطلوب من الكلمات أن تعبر عنها .

الفن التجريدي

Abstract Art

كل عمل فني لا يمثل ولا يجسد شيئا من العالم الواقعي المحسوس أو المنظور ، وهو العمل الذي يستطيع أن يوجد مستقلا ، لكي يتميز عن الزخارف ولا يقوم بأي احوالة الى أي شيء في العالم الواقعي ، وهو ما يطلق عليه صفة : الفن التجريدي . وقد تعمقت فكرة ومفاهيم الفن التجريدي منذ عام ١٩١٠ ، حين خرجت مجموعات من فناني التصوير (الرسم) في ألمانيا وروسيا وهولندا ، وليتوانيا وتشيكوسلوفاكيا (التابعة للنمسا أيامها) - مثل هولزبل وكاندنسكي ومالفيتشي ولارينوف وكوبكا ومودريان - حين خرجوا على تقاليد الفن الرمزي أو التكعبي ، وهذا هو ما بينه الرسام

الروسي كاندينسكى عام ١٩١٢ ، اعتمادا على أقوال نظرية للناقد الألماني وورينجر كان قد نشرها عام ١٩٠٧ .

وفى أوائل العشرينات .٠ ظهرت أفلام سينمائية ، ذات ميل تجريدى للمخرجين ريختر وايجلينج ، وأقيم أول معرض للتصوير التجريدى فى باريس عام ١٩٣٠ ، الذى تشكلت على أثره جماعة : الابداع التجريدى ولم تضم أى فنان فرنسى ، ولكن ادانة البلاشفة الروس ، والنازيين الألمان للفن التجريدى (فالبلاشفة اتهموه بالاغراق فى الشكلية والنازيون بآتهموه بالاغراق فى « الانحلالية » أو التحلل من القيود العقلية) أدت الى تمسك المثقفين الغربيين به ، وخاصة بعد ظهور حركة : التعبيرية التجريدية فى الولايات المتحدة فى الخمسينات .٠ وراح المفكرون الغربيون - من كل مستوى - يضعون تصورات نظرية مختلفة عن : التجريدية تتراوح بين : التسامى على الواقع ، وبين اللاموضوعية ، وبين مبدأ : الفن الخالص - الذى لا يتشبه بأى شىء واقعى ، وبين النزعة الحركية أو الهندسية ، أو البيولوجية أو : غير التمثيلية ، بالإضافة الى تسميات ومفاهيم أخرى استخدمها صحفيون وتجار لوحات وأصحاب صالات مزادات .٠ الخ .

وظهرت « تسميات » كثيرة لحركات فنية ، تنتسب الى التجريدية ، مثل : اللاتشخيصية ، واللاتمثيلية ، والفن الخالص .٠ غير أن حركة التجريد ذابت بشكل عام فى الحركات الكبرى التى صنعت ملامح الحداثة (مثل : التكعيبية والسيريالية ، وغيرها) وأمدت هذه الحركات بوسائل أسلوبية نافعة ، كما شاركت فى صياغة رؤيتها العامة ، لكل من الوجود ، والفن .

الفن المضمونى

Conceptual Art

فى رد فعل متطرف وعنيف للنزعة الشكلية أو الشكلانية فى الفن الغربى منذ العشرينات ، التى أكدت أن الشكل هو نفسه المضمون ، وأن القالب الفنى والأسلوب والبناء لا يمكن فصلها ، ولا فصل أى منها عن « الرسالة » ، والمحتوى ، أو المضمون ، الذى يسعى العمل الفنى الى توصيله أو نقله أو التعبير عنه . . فى رد فعل متطرف لهذه النزعة ، ظهرت الفنون المضمونية ، أو المفهومية التى أكدت أن المضمون هو العنصر الخالد ، والباقى ، والرئيسى فى الفن ، وأن وسيلة التوصيل - أى الألوان والكتل فى التشكيل ، أو اللغة فى الأدب ، أو الايقاع والميلودى فى الغناء - كلها عناصر ثانوية ، وهامشية ، يمكن الاستغناء عنها أو Disposal ، وبذلك . . ظهر فى الفن التشكيلي تيار يستخدم النفايات ، وبقايا الآلات

— والجسم البشرى نفسه — فى اللوحات والتمائيل التى تسعى لتوصيل « مضمون بعينه » ، ثم يستغنى عنها بعد ذلك .

وفى الشعر والقصة والرواية والدراما المسرحية . . . ظهر الاستخدام المباشر لأقوال الحكماء ومقتطفات من الكتب المقدسة أو المشهورة ، ومن المقالات ، وأخبار الصحف ، وخطب الزعماء ، والخرائط ، وأضواء النيون ، والصور الفوتوغرافية ، والفانوس السحرى ، وتشكيلات يصنعها الجسد البشرى على المسرح ولا تحفظ دلالاتها ، أو يشار إليها فى نص مكتوب . . . تستخدم كلها بشكل شبه عشوائى ، أو يوحى بالعشوائية ، رغم خضوعه لتخطيط مسبق صارم ، واعتماده على تدريبات قاسية وثقافة واسعة (فى اللغة ، والفلسفة ، والدين ، والموسيقى ، وعلم الدلالة أو السيميولوجى ، وعلوم الألوان ، وديناميكا الحركة ، والتراث الشعبى ، والدعاية ، والاعلان ، وسيكلوجية الجماعات ، وغيرها من العلوم الحديثة) .

ان الفن الذى يهدف الى توصيل « مفهوم » — بعينه — عادة ما يتعلق بقضية مثارة ، أو يحدث بعينه أو باتجاه سياسى ، أو فكرى خاص ، وهو الفن الذى لا يهتم بخلود « المادة » المستخدمة فى توصيل ما يريد ، ويعتبرها عنصرا غير جمالى ، رغم أن هذه المواد ذاتها تعتبر أعمالا فنية .

وفى عام ١٩٦٥ . . . ظهرت تيسارات « فن الحد الأدنى Minimal Art » وفن الأحداث Happenings مستمدة أساسها النظرى من مارسيل دو شامب ، ومن تعاليم الدادية — الكلمة التى تعنى : لا شئ — عند تريستان تزارا الشاعر ، وهيجو بول المخرج المسرحى ، وهانس آرب الفنان التشكيلى ، وريتشارد هالزىنيك . وبذلك التقى الفن المضمونى ، مع غريمه ونقيضه ، الفن التشكيلى ، الذى نشأ فى الأصل كرد فعل ونقيض له .

قومية

Nationalism

منذ استخدم جويسيبى ماتزيني الزعيم والسياسى القومى الايطالى هذا المصطلح للمرة الاولى - حوالى عام ١٨٣٥ - ومنذ تنبه المؤرخون والسياسيون لدلالته الهامة فى الثقافة الغربية ، احتل مفهوم « القومية » مكانة بارزة فى الفكر السياسى ، والتاريخى والاجتماعى والثقافى ، ولكن تناقض دلالته واختلاف الدور التاريخى والاجتماعى والفكرى للنزعة القومية ولل فكرة القومية نفسها هو ما يثير الاهتمام غالبا . قال ماتزيني ان القومية هى انتماء جماعة بشرية واحدة لوطن واحد شريطة أن يجمعها تاريخ مشترك ولغة واحدة فى أرض هذا الوطن . وأضاف العلماء الألمان وعلى رأسهم هرذر فى النصف الثانى من القرن الماضى وحدة الثقافة النابعة من وحدة اللغة ووحدة مصادر التأثير الروحى (النابعة من الدين ومن

التراث الثقافي الواحد في اللغة الواحدة) . ثم أضاف الماركسيون أسسا أخرى للقومية أهمها وحدة التكوين النفسى ووحدة السوق الاقتصادية . ولكن الدارسين المحدثين مثل (كوهن وكامينا وغيرهما) يكتفون عادة بوحدة اللغة التى تنبع منها وحدة الثقافة والتكوين النفسى ثم التاريخ المشترك الذى يخلق الانتماء - أو الشعور - به لأرض واحدة ومؤسسات اجتماعية وقضايا مشتركة . وفى خلال القرن التاسع عشر وحتى أوائل هذا القرن ، ارتبطت النزعة القومية (سياسيا) بحركة التحرير والوحدة فى البلدان الغربية التى كانت مقسمة مثل ايطاليا وألمانيا وبولندا ومثل شعوب ودول أوروبا التى كانت خاضعة للاحتلال التركى أو للاحتلال الروسى أو النمساوى فى شرق ووسط أوروبا . ولذلك فإن النزعة القومية ارتبطت فى بدايتها بالنزعة الرومانتيكية فى الأدب والفكر والفنون : التى كانت تمجد الحرية والبطولة الفردية والتخلص من قيود العصر القديم وتمجد التراث الشعبى كأصدق تعبير عن التلقائية وعن روح الشعوب وشخصيتها . كما ارتبطت النزعة القومية فى بدايتها أيضا بالليبرالية السياسية والاقتصادية التى كانت تريد المساواة الدستورية بين كل الناس فى كل الحقوق والواجبات . ولكن مع تطور المجتمعات الغربية ونضج الاستعمار ارتبطت القومية فى الغرب بالمنافسات الشرسة بين الدول على القوة وعلى السيطرة وعلى الأسواق ، بينما أصبحت النزعة القومية منذ أوائل القرن العشرين دافعا قويا - أو الدافع الأقوى - لحركات التحرير الوطنى وانبعثت الثقافات الوطنية مع نهاية الحرب العالمية الأولى تقريبا ، فكانت هذه النزعة وراء إحياء لغات هذه الشعوب وتجديدها وعودتها للاهتمام بتراثها القديم الأدبى والفكرى والفنى والحضارى عموما ووراء الاهتمام بمعرفة تاريخها وانتماءاتها الأصلية ووراء حركات التأصيل والارتباط بالجذور مع أو الى جانب أو ضد حركات التحديث - حسبنا يفهم التحديث وحسبنا يطبق بوصفه تطويرا

للأصيل وتفاعلا مع عناصر قومية أخرى أثرت تطورا أو بوصفه
تغريبا أى التخلي عن السمات الأصلية الموروثة واستعارة سمات
الثقافات الغربية بدلا منها .

وفى بعض الحالات ارتبطت النزعة القومية بمحاربة النزعة
العالمية (الكوزموبوليتانية) أو بمحاولة الاستفادة منها . وعلى ذلك
خضعت هذه الحركات القومية الجديدة - وتجلياتها العديدة -
لدراسات كثيرة فى الغرب والشرق . وأضاف المفكرون المحليون
إضافات محددة على النظرية التى ارتبطت بالقومية فى علوم التاريخ
والاجتماع والنفوس والثقافة . ولكنهم أضافوا تأملات تطبيقية غنية
وخاصة فى العالم العربى وأمريكا اللاتينية واليابان . أما الدراسات
الغربية فقد عمدت الى تشويه فكرة القومية أساسا أو الى اختلاق
نزعات مضادة لها (طبقية وأممىة) أو الى تحريض النزعات الدينية
والطائفية والعرقية ضدها .

القيمة

Value

القيمة - فى القاموس - هى « قدر » الشئ ، وما يساويه ،
وثنه ، ماديا كان الشئ أو معنويا ، وسواء كان قدره ماديا أو
معنويا .

ومع كل ذلك . . فان « القيمة » تتحدد ، فى وعى المجتمع ،
أو الانسان الفرد ، طبقا لأهمية الشئ المادى ، أو لأهمية « الفكرة » . .
تلك الأهمية التى تتحدد بدورها على أساس ندرة الشئ ، أو
ما يحققه من نفع ، أو سعادة ، أو ما بذل فيه من عمل ، ولكن
« القيمة » قد لا تكون قابلة للتحديد أصلا ، والرومانتيكيون
وسلااتهم من الرمزيين وغيرهم قد يتساءلون : هل يمكن تحديد قيمة
للحب أو للجمال أو للوطنية ولكن العاملين الواقعيين المبتدلين قد
يربطون بين قيمة الحب وما ينتجه من لذة ، أو قيمة الوطنية
وما تنتجه من منافع .

والمثل العليا والأفكار - وكل موضوعات « الوعي » الانساني -
لها قيمة أيضا ، كما أن كل منها « قيمة » في حد ذاتها ، يعبر
الناس عن اهتمامهم بها بصورة فكرية أو عقائدية (مثل : الحرية
باعتبارها مثلاً أعلى أو قيمة) .

وعلى كل حال . . فان أية نظرية في « القيمة » من وجهة النظر
الفلسفية ، تكون عادة نظرية ، تسعى إلى وضع معايير ، لتحديد
أي الأشياء في العالم خيرة ، ومرغوبة ، ومهمة ،

وتسعى هذه النظريات إلى الإجابة عن سؤال عملي ، أكثر من
كونه سؤالاً نظرياً خالصاً ، بما أن القول بأن حالة ما (أو :
شيئاً أو مثلاً أعلى) هي حالة خيرة ، أو طيبة ، أو نافعة ، أو محققة
للسعادة ، أو جميلة . . فان هذا القول ، إنما يكون لتوضيح -
أو لإضافة سبب ، يبرر العمل على تحقيق هذه الحالة ان لم تكن
موجودة أو لاستبقائها ان كانت قائمة بالفعل .

بخلاف أن مصطلح « القيمة » يعد واحداً من أخطر مصطلحات
الفكر الانساني منذ بدايات نضجه ، ومن أكثر تردداً في سياقات
كثيرة كما وضعت حوله نظريات عديدة إلا أن نظريات القيمة تعد
نتاجاً للفكر الحديث نسبياً . . وقد لا يتسع المجال لسرد تاريخ
المصطلح ، وسنكتفي بالإشارة إلى مجالات استخدامه ، إذ دخل في
بناء نظريات كاملة كانت أي أصبحت جزءاً من نظم فلسفية أو علمية
شاملة . لقد دخل مصطلح « القيمة » في الفلسفة ، وعلوم الاجتماع
والاقتصاد ، والجمال ، والسياسة ، والإدارة ، والنفس ،
والميكانيكا ، والطاقة ، والديناميكا ، والحرب ، ودخل فلسفات مادية
ومثالية ووضعية ، وجدلية ، وعقلية ، وأخلاقية ذات منظورات
مختلفة ، وله في كل من هذه العلوم - أو الفلسفات - غيرها معان ،
تحدد تبعاً للمنظور الفكري العام ، ولسياق استخدامه . فالقيمة

عند « المثاليين » عموما . . صفة لصيقة بالأشياء وهى مفهوم مجرد و « مقولة » مطلقة عندهم ، بصرف النظر عن مستوى ونوعية وجود الأشياء نفسها ، ووضعها التاريخي والاجتماعي . وبصرف النظر عن مصدر « التقييم » وهو الانسان . . فان القيمة عند الماديين تختلف ، فبعضهم يربطها بالوجود المادي والدلالة النفعية للشيء ، وبعضهم يربطها - بعد الوجود المادي - بالدلالة الاجتماعية والتاريخية للشيء (الكوب له أكثر من قيمة : مادية ، اقتصادية وروحية وجمالية بوصفه أناء للشرب ، ونتاجا لعمل انساني ، وتشكيلا جماليا ، وموضع ذكريات عند جماعة ما أو فرد بعينه) . والشيء له قيمة مطلقة عند المثاليين ، ولكنها تخضع لنسبية « الاطار » ، الذى يوضع فيه الشيء ، وليست له قيمة مطلقة عند الماديين (أى لا توجد قيمة مطلقة عندهم) ، اذ أن القيمة نسبية (فى كل سياق) ، ولكن من مجموع السياقات . . تتكون قيمة كلية . كان شعر العرب القدامى جزءا من الحياة اليومية ، ومن الدين ، ومن التعامل الاجتماعي . . ثم صار فنا عند البعض ، له مقاييس ، تحدد قيمته الجمالية ، ولكن لا يشعر بهذه القيمة الجمالية غير العرب . ومع ذلك . . فهو شعر له جماله الكلى ، الذى تتحدد قيمته ، حسب منظور الجمال ومنطلق التقييم عند من يقترب من هذا الشعر .

وينبغي أن نشير الى أن مصطلح « القيمة » هنا لا علاقة له بمصطلح « القيم » Motals - ودلالته الأخلاقية والاجتماعية أساسا الذى يستحسن أن نجعله : « منظومة القيم » حتى نتغلب على إحدى المشاكل الدلالية التى تنيرها أحيانا المفردات المحدودة للغة .

كلاسيكية

Classicism

في القرن الثاني الميلادي ، صاغ كاتب لاتيني يدعى أولوس جيلوس هذا المصطلح الذي أصبح واحدا من أهم مصطلحات الفكر الغربي وأكثر تعرضا لسوء التفسير وتغييره ، وللاستخدامات المتنوعة . . فقد وصف جيلوس بعض المؤلفات بأنها « كلاسيكية » دون أن يفسر بدقة ما يقصده ، واكتفى بسياق كتابته . ولكنه وضع في مواجهة عبارة : مؤلفات كلاسيكية *Scriptor Clssicus* عبارة مؤلفات شعبية ، أو للعامة *Scriptor Prolatrios* ، ومن ذلك يفهم انه يقصد بالعبارة الأولى تلك المؤلفات التي يقرأها أبناء الطبقة *Class* المتميزة أو الصفوة من الرومان . وبديهي أن هؤلاء كانوا يقرأون اليونانية (لغة الثقافة الرفيعة في روما ومصدر الإلهام

لثقفيها) التي كتبت بها الأعمال اليونانية « الرفيعة » في الشعر
والدراما والفلسفة . الخ ، كذلك كانت هذه الصفوة الرومانية
تقرأ اللغة اللاتينية « الفصحى » التي كتب بها المؤلفون والمفكرون
الرومان الكبار أعمالهم . وبذلك يبدو أن قصد جيلIOS كان وصف
الكتابات التي تركها كبار اليونان والرومان والتي كانت تقرأها
الصفوة المثقفة ، ويحاكيها المتأخرون ، بأنها تنتسب لهذه الطبقة .
ولكن مترجما ايطاليا رديثا في القرن الخامس عشر ترجم المصطلح
على أساس أنه مستمد من كلمة Class التي تعنى الفصل المدرسى ،
لا « الطبقة العليا » ففهم البعض - ممن استخدموا هذه الترجمة -
أن العمل الكلاسيكي هو الجدير بأن يدرس في المدارس كنموذج
ينبغي تقليده . وعندما ترجم الايطاليون كتاب « الشعر » لأرسطو
ترجمة رديثة ، وشرحه نقاد متزمتون ، رأوا أن أرسطو تحدث عن
مسرحيات بعينها بوصفها النماذج العليا للتأليف الدرامي ، ومن
ثم أصبحت جديرة بأن تدرس في المدارس « أي كلاسيكية » حسب
فهم المترجمين الأوائل ، وبأن تحاكي في المؤلفات الجديدة . ونقل
النقاد الفرنسيون شرح أسلافهم الايطاليين لأرسطو و اضافاتهم الى
ما قاله ، وعلى ذلك نشأت مدرسة في التأليف المسرحي الفرنسي
- في القرنين ١٧ ، ١٨ عرفت باسم « الكلاسيكية الجديدة » توهم
أصحابها - من الشعراء والنقاد - أنهم يحاكون أعمال اليونانيين
القدامى ، وينفذون « تعاليم أرسطو » المنسوبة - زورا - اليه .
وعلى أي حال ، فإن الأعمال التي كانت تفضلها الصفوة - أو الطبقة
الرفيعة - سواء في روما القرن الثاني أو في باريس القرن الـ ١٨ -
كانت هي نفسها الأعمال التي أجمع النقاد على انها جديرة بالدراسة
واستخلاص القواعد النقدية الأولى (في الدراما والشعر) منها
لاحتوائها - ليس فقط على شروط وقيود التأليف المنسوبة لأرسطو -
وانما لأنها عالجت موضوعات كونية وانسانية شاملة وعبرت عن
رؤى وعن مواقف نبيلة وقيم ثابتة . وهذه الصفات الأخيرة

« صفات الكونية والشمول والنبيل والثبات أو الإطلاق » هي الكلمات التي أصبحت تحدد امكانية اطلاق نعت : كلاسيكى على عمل أدبى ما . وبفضل هذا الفهم - أو ربما على الرغم منه - اكتشفت شعوب كثيرة أنها أنتجت فى ثقافتها القديمة أعمالا أدبية وفنية مشابهة (كالشعر العربى الجاهلى حتى العصر العباسى الأول ، أو مثل السير الشعبية والحكايات وكتب المغازى وطبقات الشخصيات .. الخ ، أو مثل الملاحم الهندية أو الجرمانية) . وفى الأعمال الفكرية - وحتى العلمية - أصبح المصطلح يطلق على الأعمال القديمة ، والراسخة ، والعامة التى تتفق على قيمتها أو تشارك فى مفاهيمها أجيال أو أمم عديدة حتى لتضير « معيارا » لقياس مدى التجدد أو الاضافة أو الابتكار .. فبينما اعتقد « الكلاسيكيون » الفرنسيون فى القرن الـ ١٧ أنهم وضعوا أيديهم على الصياغة النهائية للمثل العليا للفكر والفن (وجوهرها هو الاتفاق مع المنطق الأرسطى الذى اعتبروه مساويا للعقل نفسه) .. فإن كل بلد فى أوروبا ، وكل ثقافة ، اكتشفت نماذجها الخاصة التى ميزتها صفة الكلاسيكية .

الكوميديا السوداء

Black Comedy

نوع متميز وحديث من المؤلفات المسرحية ، يعرف أيضا باسم الكوميديا انقائمة *Dark Comedy* . ويرجع تاريخ المصطلح الى ثلاثينات هذا القرن ، حينما قام المؤلف المسرحي الفرنسي جان أنوى بتقسيم ما كتبه من مسرحيات بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ الى المسرحيات الوردية *Pieces Roses* ، والمسرحيات السوداء *Pieces Noires* . وربما يرجع أيضا الى كتاب الشاعر والمسرحي الفرنسي أندريه بریتون ، أحد مؤسسي السيريالية ، الذي صدر عام ١٩٤٠ باسم : « مختارات من الفكاهة السوداء » حيث صور بریتون اهتمام النزعة السيريالية بمعالجة ما هو مخيف ، أو مخز ، أو مفرع معالجة تقكاهية ، مما يشير الى « التمرد الأسمى للعقل » ، ضد ما عودته

عليه الثقافة القديمة » . أما الكوميديا القاتمة . . فقد صاغ هذا المصطلح الناقد البريطاني جون ستيان عام ١٩٦٢ .

ولكن نظريات الدراما المتأثرة بكل من فلسفة الأخلاق وفلسفة التاريخ أرسيت القواعد النظرية : فرغم تمسك المؤلفين بقواعد الفن الدرامي ، العامة . . فإن الدراما يمكن أن تقدم وجهة نظر متشائمة ، أو « سوداء » عن العالم والانسانية ، بل وأن تعالج موضوعات لم تهتم بها الكوميديا أصلاً (مثل : الموضوعات الاجتماعية والنفسية) ، على أساس أن معالجة هذه الموضوعات بأسلوب الكوميديا (كما فعل عندنا نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، وتوفيق الحكيم بالطبع) أصلح لعصرنا من معالجتها بأسلوب المأساة ، لأن المأساة ارتبطت في الماضي بعقيدة حتمية التصادم بين اختيار الانسان وبين القدر الذي لا بد أن ينتصر على ارادة البشر ، وبإمكانية المعنى الأخلاقي والنفسي للبطولة ، أما عن عصرنا فالعلم يفسر العالم تفسيراً ، يجعل الانسان جزءاً من الطبيعة ، وبطولته تستند الى عوامل خاصة بالفرد وليست بالنوع الانساني كله ، ومع ذلك . . فإن المصطلح له في تاريخ الأدب العربي أصول أدبية وفلسفية مختلفة . فالهجاء - في الشعر - قد يدعو الى الكآبة ، رغم أنه يستخدم التهكم والسخرية لتحقير الشخص المهجو ، وتنشأ الكآبة من الشعور بأن الصورة السيئة التي ظهر بها هذا الشخص ، قد تنطبق على معظم البشر أو قد تهددهم . وفي التراث الشعبي - والديني - العربي . . لا يستحب الضحك الكثير ، فهو ينذر بسوء العاقبة ، ويشير الى خداع الدهر للانسان ، والهموم القاسية - لدى الغير - قد تثير سخرية من نجوا من هذه الهموم . . الخ .

اللغة

Language

اللغة عند العرب : ملكة يقتدر بها الانسان على النطق واللفظ ، وهي : أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، أو يعبر بها كل جيل عن وجداناتهم ، أو : تعبر بها كل أمة عن علومها ، ويبين بها كل شخص عما يراود نفسه ، عقله ووجدانه [في : اللسان ، المحيط ، الوسيط ، دائرة معارف القرن العشرين ، علم اللغة للدكتور على عبد الواحد وافي] .

والكلمة عند العرب مشتقة من الفعل : « لغا » فيقال : لغا بالشئ أى : لهج به ، ويقال : لغوت بكذا ، أى : لفظت أو أعربت عما أردت بالكلمات . وإذا كانت هذه هى معانى « اللغة » اذا كانت منطوقة ، فاللغة المكتوبة هى الاعراب عن المعانى وبنائها برموز [أو : علامات] الحروف المتجمعة فى كلمات أو مفردات .

واذا كانت هذه التعريفات التي قدمها العرب للغة ، تشير إلى أكثر الدلالات الحديثة أهمية : الذهنية والاتصالية والوظيفية للغة [دون أن تتبلور فيها نظرية كاملة حول أى دلالة منها] فإن علم اللغويات الحديث [بدءا من جون روبرت فيرث وميشيل هالليداى حتى ريتشارد هاردسون ، العلماء البريطانيين] يتجه أكثر إلى إضافة مفهوم متكامل للغة بوصفها ظاهرة إنسانية : ويتكون هذا المفهوم من جوانب عديدة : فسيولوجية تتعلق بقدرات ووظائف خاصة بعقل الإنسان ، وعصبية تتعلق بقدرات مراكز النطق والتذكر والابصار وغيرها فى مخ الإنسان ، وبيئية تتعلق بما يمارسه من أعمال وبمراحل العمر المختلفة ، واجتماعية تتعلق باحتياجه إلى التواصل مع من حوله من الناس ، وتتعلق بنوع ومستوى المعرفة المتاحة وبالسباق الذى تستخدم فيه ، وثقافية فكرية تتعلق بنوع المنطق الذى يحكم العلاقات بين مكونات اللغة من أصوات أو علامات مرقومة مكتوبة وبالمعاني المطلوب توصيلها أو تبادلها ، وبنوع ومستوى الثقافة والعلاقات الاجتماعية السائدة ، إلى غير ذلك من الجوانب . وكان العلماء الفرنسيون - وما يزالون - يضيفون إلى مفهوم المنظومة اللغوية ، مبدأ « الترابط » بينما - يضيف العلماء الأمريكيون مبدأ وحدة المنطق النحوى العام لكل لغات البشرية ولكن دون أن ينكروا وجود « منطق عقلى داخلى » خاص يحكم « النحو » فى كل لغة . وتجتمع الآن المدارس الحديثة لعلوم اللغة على نقطتين رئيسيتين : أولهما : أن اللغة جزء رئيسى من ثقافة مجتمعيها وأنها معجم (أو : موسوعة) لهذه الثقافة وأنها أكثر رموز الثقافة خطورة لاحتوائها لها ودلالاتها عليها ، والثانية ، هى أن « تغير » أو تطور أى جزء من المنظومة اللغوية يحتم تغير أو تطور المنظومة كلها ، والا تجمدت وتجمدت معها ثقافتها .

لغويات

Linguistics

أو : علوم اللغة ، ومن المؤكد أن هذه العلوم ، تعد واحدة من أقدم النظم العلمية التي أسسها الفكر الانساني ، سواء في دراسته للمجتمعات وأصولها ، أو في دراسته للظاهرة اللغوية نفسها . ورغم أن علم اللغة ، يرجع تأسيسه - غالبا - الى أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد . . فان هذا العلم لم يتطور بشكل باهر الا على أيدي علماء الاسكندرية البطالسة (الهيلنستية) أولا ، ثم العلماء النساطرة في شمال العراق ، وعنهم أخذ العلماء العرب منذ القرن الهجري الأول ، غير أن جهود العرب اقتصرت على الجانب « الوصفي » للغة غالبا ، أي دراسة اللغة القائمة فعلا ، ومحاولة

استخلاص قوانين في النحو والبلاغة والمعاني . الخ ، من اللغة التي ينطقها الناس ، أو من تلك التي يكتبونها .

ورغم اشارات متفرقة عند بعض المؤرخين ، كالمسعودي وابن خلدون ، أو عند علماء التفسير كابن كثير ، أشاروا فيها الى « تاريخ اللغات » والى احتمال وجود خصائص مشتركة بين كل اللغات فان تاريخ اللغات نشأ كعلم مستقل في أوروبا ، حوالى القرن الخامس عشر في المقارنة بين اللاتينية ، واليونانية ، ثم بين اللغات الأوروبية ذات الأصول المختلفة (اللاتينية الرومانسية ، والسلافية ، أو الجرمانية ، أو غيرها) ولكن تاريخ اللغات الذي تحول الى « فقه اللغة المقارن » أو اختصارا « فقه اللغة » - تطور بشكل سريع للغاية في القرن الثامن عشر ، على أيدي العلماء الفرنسيين والاطالين ، ثم الألمان ، حتى تسلمه العلماء البريطانيون ، وقفز هذا العلم قفزة كبرى على أيدي سير ويليام جونز (القاضى والمشرع البريطانى فى البنجاب الهندية) ، ومؤسس « الجمعية الآسيوية » ، التي لعبت دورا مهما في الاستشراق (الهندي والفارسي والتركي والعربي) .

كان ويليام جونز هو الذى أفصح عام ١٧٦٨ بشكل شبه علمى عن النظرية القائلة بوجود لغة قديمة ، ماتت بعد أن تطورت عنها أربع لغات كبرى ، هي : السنسكريتية في الهند ، والفارسية (أو : الهندية الايرانية ، والايرانية الآرية) في فارس واليونانية القديمة واللاتينية في أوروبا . وجاء بعده العالم الألمانى فرانتز بوب ، الذى صاغ - حوالى عام ١٨٣٠ - نظرية عائلة اللغات « الأندو أوروبية » على أساس ملاحظات ويليام جونز ، ووسع العلماء الألمان من بعده هذه « العائلة » وضموا اليها بعض اللغات الأوروبية والآسيوية القديمة والحديثة ، البائدة والحية ، ورسموا خريطة « لغوية » للبشر ، قسموا بها اللغات الى أربع « عائلات »

رئيسية ، هي : الهندو - أوزوبية ، والسامية . (ومنها العربية والعبرية والأمهرية والفينية القديمة . الخ) ، والعائلة الحامية (فى أفريقيا) والعائلة « الصينية - المغولية - اليابانية » . ولكن هذه النظرية لم تتحول الى « علم » بالمعنى المفهوم ، وظلت حبيسة عمليات التخمين القائم على كشف تشابه بعض جذور الكلمات وبعض قواعد التصريف .

وفى سبعينات هذا القرن (العشرين) وبفضل جهود عدد من علماء اللغويات ، وفقد اللغة الأمريكيتين السود ظهرت نظرية تقول بوجود عائلة لغوية خامسة ، وهى العائلة « الإفروآسيوية » وعلى رأسها العربية .

ولكن فى القرن التاسع عشر كان قد ظهر العالم الألمانى فيلهلم فون همبولت ، فوضع أسس نظرية مقابلة ، عن « النشاط اللغوى للعقل البشرى » ، كما وضع أساسا مقابلا لأساس علم تاريخ اللغات ، جمع فيه بين أسس هذا العلم ، وبين أسس علم « اللغويات الوصفية » وكانت نظريته هى أساس كل نظريات اللغويات الوصفية الحديثة ، منذ سوسير الفرنسى وحتى تشومسكى الأمريكى وزملاءه ، التى تقوم فى مجموعها على القول بأن « العقل » البشرى ، أو الدماغ الانسانى . . . تطورت لديه « ملكة لغوية » ، تعيينه على ابتكار رموز صوتية ، يشرح بها الى الأشياء ، والأحاسيس ، والمعانى ، وينقل بها ما يريد الى زملائه فى الجماعة الانسانية ، وأن هذه الملكة « الدماغية » جزء من « العقل » الانسانى ومن ثم . . . فان كل لغات البشر - خصوصا اللغات ذات الحروف المنطوقة ، الصوتية - تتشابه فى خصائص بعينها ، سواء فيما يتعلق ببعض المفردات الأساسية فى الحياة البشرية ، مثل المفردات الخاصة بعلاقة البشر بالطبيعة وأسماء بعض مكونات الطبيعة ، أو ببعض

« التركيبات اللغوية » أو « العلاقات » بين بعض المفردات في حالات سياقية خاصة • وعلى ذلك •• فإنه يمكن استخلاص - أو وضع - قوانين عامة ، تشترك فيها - وفي الخضوع - لها كل لغات البشر • وبالتالي فقد تحول علم « تاريخ اللغات » الى فرض التطورات التي لحقت باللغات المختلفة لأسباب « موضوعية » معروفة أو يمكن معرفتها ومعرفه ما نتج عنها وتحديدده وتحليله منهجيا : أسباب تتراوح بين الاحتكاك الثقافي ، والهجرات الجماعية ، والانقسامات الاجتماعية وتطور وسائل وأنماط المعيشة والعمل •

المثقفون

Intellectuals

ربما كان طه حسين هو الذى صاغ هذه الكلمة الجديدة فى العربية ، اعتمادا على كلمة الثقافة ، التى يظن أن سلامة موسى هو الذى صاغها فى عشرينات هذا القرن . أما الكلمة فى اللغات الأوروبية . . فالمعروف أنها ظهرت فى روسيا ، فى النصف الثانى من القرن الماضى أولا ، قبل أن تنتقل الى النمسا وألمانيا وغيرهما . والحقيقة أن تطور دلالة « المثقفون » عندنا ، وفى الغرب يكاد يتشابه . وقد اعتمد - الى حد كبير - على الفهم الاجتماعى والسياسى لوظيفة الشخص المتعلم ، وصاحب المعرفة المتعددة الجوانب ، والمتعمقة ، وذات الاهتمام الانسانى والاجتماعى ولوزن هذا الشخص المعرفى والفكرى وامتلاكه لمنهج يعتمد عليه فى ادراك

وتفسير أحداث الواقع وظواهره . فالناقد الروسي « بيزارينف » ، يقول : ان المثقفين هم قطاع من خريجي الجامعات ، يفكرون - بشكل انتقادي - في مختلف الموضوعات والقضايا .

ولكن الكاتب الروائي « تورجنيف » ، يصفهم بأنهم أولئك المتعلمون ، الذين يشكون في كل القيم المستقرة السائدة باسم العقل ، ويرغبون في تغييرها باسم التقدم .

ولكن في أوروبا الغربية ، ومنذ أواخر القرن الماضي ، حتى منتصف القرن العشرين . . ارتبطت كلمة للمثقفين باليسار ، وذلك بفضل كتابات الفرنسي « دي توكفيل » والألماني « ماركس » ، فـ « دي . توكفيل » رأى أن المثقفين هم طليعة حركة تغيير المجتمع ، وماركس رأى أنهم المتعلمون الواعون من الطبقة الوسطى الذين ينضمون الى الطبقة العاملة .

ونحن نفهم من كتابات طه حسين ومحمد مندور ومحمد حسنين هيكل بعدهما أن المقصود بالمثقفين ، المتعلمين الذين حققوا بالتعليم والخبرات الاجتماعية درجة من الوعي ، تجعلهم مختلفين مع الواقع القائم ، ويملكون حلا أو تصورا عن واقع أفضل ، ويحاولون تبرير هذا التصور أو هذا الحل بشيء من الموضوعية التاريخية ، ولا يتفقون مع اتجاهات الثقافة السائدة في تحليلها للواقع أو تخطيطها للمستقبل ، وهذا التعريف للمثقفين يربطهم أيضا باليسار بشكل ما .

ولكن علم الاجتماع الثقافي المعاصر يرى أن المثقفين بوصفهم حملة ثقافة مجتمعاتهم ومفاهيمها الذهنية عن العالم ، يمكنهم أن يكونوا من اليمين أو الوسط أو اليسار وليس شرطا أن يكونوا من

اليسار ، الا أنهم يتميزون باهتمامهم بالفكر الابداعي المنتج للقيم الجديدة ، بصرف النظر عن قابلية هذا الفكر ، أو القيم التي ينتجها للتطبيق العملي الفوري أو لا ، فاللهم هو استنادهم إلى « معرفة » واسعة ومتنوعة ، يستطيعون بها بناء فكرهم الخاص عن « الحياة » من حولهم : اجتماعيا وسياسيا وثقافيا ، ويستطيعون بناء عليها أن يحددوا موقفا من هذه « الحياة » ، وأن يصوغوا تصورا عن تكوينها ، والمسار التاريخي لهذا التكوين ، وقوانين حركة ذلك المسار ، والاحتمالات الكامنة في مستقبله .

المحاكاة

Imitation

مصطلح رئيسي من مصطلحات نظرية النقد القديمة منذ أفلاطون ثم أرسطو وعند النقاد العرب في القرون الوسطى الى أن أعيد اكتشاف وتفسير نصوص أرسطو (الفيزيكا ، الشعر) في القرن السادس عشر بايطاليا . والى أن أعيد تفسير أرسطو مرة أخرى في القرن التاسع عشر ثم مجادلته ومخالفته في القرن العشرين . كان معنى المحاكاة عند أفلاطون مرتبطا باتهامه الشعراء بأنهم يحاكون الواقع المحسوس وهو نموذج مزيف للحقيقة ، وبذلك فإنهم يمثلون الخطوة الثانية في الابتعاد عن الحقيقة والحق (أى أنهم ببساطة يكذبون) وبذلك قام تقييم المحاكاة الفنية على أساس أخلاقي . ولكن المحاكاة عند أرسطو (في كتابي الطبيعة والشعر) جاءت في معرض الدفاع عن الشعر باعتبارها تمثيلا أو محاكاة لما تسننى

الطبيعة الكونية اليه من أهداف كلية (والشعر المقصود بالطبع هو
الدراما المسرحية التي لم تكن تكتب في اليونان القديمة الا شعرا)
وربما كان هذا هو ما تسبب في عجز النقاد العرب عن فهم القضية،
فانهم فهموا من كلمة الشعر ما كانوا يعرفونه فعلا (أى القصائد
أو : الشعر الغنائي ، وليس الدرامي) ولم تكن نصوص الدراما
اليونانية قد أعيد اكتشافها بعد ولم تعد تمثل ولا حتى تقرأ في
أوروبا نفسها ، واختلط عليهم الأمر عندما عرضوا لتفسير المحاكاة
بالمعنى الأرسطي خاصة عند قول أرسطو أن الشاعر يحاكي الأفعال
والأخلاق : فأى أفعال يحاكيها الشاعر العربي في القصيدة العادية
وهو لا يكتب الدراما المسرحية التي عنها أرسطو ، وقال ان المحاكاة
فيها محاكاة للخلق (بتسكين اللام) وللانفعال . وفي أوروبا (في
إيطاليا ثم في فرنسا وغيرها بدءا من عصر النهضة ، القرن الـ ١٦
وما بعده) أصبحت المحاكاة محاكاة للنماذج الأدبية العظيمة التي
كانت المعرفة بها قد تضاعفت قرنا وراء آخر . وساد نفس المفهوم
عصر النهضة عند النقاد ، مثل كاستلفيترو وحتى ابن جونسون - مع
تزايد المعرفة بالثقافة القديمة - الرومانية ثم اليونانية - الى أن
قال فلاسفة الفن الذين انتقدوا نزعة شعراء الدراما الفرنسيين في
القرنين ١٧ و ١٨ الى تقليد ما توهموا أن الكتاب الكلاسيكيين
الدراميين فعلوه ، قالوا بأن محاكاة نماذج الأدب العظيمة (أى
الكلاسيكية القديمة) تمنع وتعطل المحاكاة الأصلية وهي محاكاة
الحقيقة الكونية والكلية للطبيعة نفسها (طبيعة الانسان أساسا) .
وفي القرن السابع عشر أصبحت المحاكاة تجسيدا للتعميم المثالي
للتجربة الانسانية المشتركة اعتمادا على النموذج الصارم لأشكال
الفن القديمة (أو : الكلاسيكية ، اليونانية أساسا) وعلى ما يتخيله
الفنان أكثر مناسبة لعصره وخطابا مع ما يمليه العقل والذوق معا .
وكان هذا في الحق هو المدلول العام لنزعة الكلاسيكية الجديدة ،

خصوصا في فرنسا (انظر : كلاسيكية) • ولكن مبدأ المحاكاة
الشكلية والتعميمية هذا أخذ يتضاءل بالتدريج منذ القرن الـ ١٨
ليصبح مدلوله متوقفا على فهم المبدع الفني لعالمه وتصوره لعناصر
إبداعه وللتناسق المطلوب بين هذه العناصر •

مركز الفنون ، المركز الدرامي

Art's Center, Center Dramatiques

تعبيران ، أولهما انجليزى الأصل ، والآخر فرنسى ، يشيران الى تجربتين مهمتين فى كل من : بريطانيا وفرنسا لنشر الثقافة الرفيعة ، بواسطة المسرح أساسا ، وتوصيلها الى الطبقات العاملة والمتوسطة الدنيا ، لكفالة قيام قاعدة جماهيرية قوية للوعى والمعرفة وللحساسية المتطورة ، ولاستكمال مهام التعليم بغرس القيم الثقافية الجمالية والمعرفية والادراكية النابعة من الثقافة السائدة فى المجتمع المعين فى أذهان ووجدان القطاعات العريضة من الناس .

ففى بريطانيا .. وضع الكاتب المسرحى ارنولد ويسكر مشروعه لانشاء « مركز الفنون » على أساس أن يدعمه ويموله اتحاد

النقابات العمالية والحركة العمالية عموما في بريطانيا . وعرف المشروع باسم : « مركز ٤٢ » ، لأنه قام بالقرار رقم ٤٢ ، لمؤتمر اتحاد النقابات عام ١٩٦٠ . حيث أقر المؤتمر أهمية « الفنون » في تثقيف الجماهير ونشر الوعي بينها ، واستكمال مهمة التعليم والاعلام .

وفي عام ١٩٦٢ ، بدأت عملية انشاء « مراكز ٤٢ » ، في عدة أقاليم في بريطانيا ، ولكن المشروع تعثر بسبب سيطرة حزب المحافظين على عدد كبير من مجالس البلديات ، وعدم توفير التمويل والأماكن المناسبة ، ولكن مدنا وأقاليم أخرى واصلت تدعيم مراكزها بنجاح ، وتستعيد الحركة الآن قوتها بعد « الحقيقة التاشربة » .

وفي فرنسا . . بدأت حركة اقامة « المراكز الدرامية » منذ عام ١٩٤٥ - بعد التحرير من الاحتلال النازي - وتبنت الحركة المنظمات النسائية ، بعيدا عن الأحزاب والحكومة والكنيسة .

ولكن في عام ١٩٦٢ . . كان الأديب والكاتب العظيم اندريه مالرو وزيرا للثقافة مع ديجول ، فوضع مشروع « البيوت الثقافية » ، التي بدأ انشاؤها في كل مدن وقرى فرنسا . فضمت المراكز الدرامية ، بمسارحها ومدارس التذوق الفني التي كانت ملحقة بها ، الى البيوت الثقافية ، التي أصبحت مراكز لتعليم الانتاج الفني ، ولممارسة الابداع والنسوات والقراءة وغيرها .

ورغم مشاكل البيوت الثقافية مع السلطات المحلية بسبب الخلافات السياسية ، ورغم قلة التمويل . . فان عددا من هذه المراكز ، أصبح ذا ثقل ثقافي قوى في فرنسا كلها وحقق نجاحات كبيرة ، ويضرب المثل بمراكز مدن تولوز وستراسبورج تحت إدارة روجيه بلانشون ، ومسرح كوميدى دى سانت اتيين تحت إدارة جان داستى وفي مصر تسعى « قصور الثقافة » الى القيام بنفس الدور ، الذي لعبته البيوت الثقافية الفرنسية .

مسرح احتفالى

Carnival Theatre

أحد الأشكال المسرحية الكبرى المعاصرة التى تطورت منذ الستينات وما بعدها ، من خلال إعادة اكتشاف أشكال منظمة للاحتفالات الشعبية فى القرون الوسطى وفى العصور القديمة ، الأوروبية ، والآسيوية والأفريقية ، وذلك على أساس تفاعل عدة عناصر ، نظرية وتطبيقية فى العروض المسرحية نفسها . ورغم أن الرأى الشائع هو أن المفكر والناقد الروسى ، ميخائيل باختين هو الذى لفت النظر الى المغزى الاجتماعى والثورى للاحتفالات الكارنيفالية - مقابل التفسير المحافظ الذى قدمته مدرسة اميل دور كايم - عالم الاجتماع الفرنسى - لتلك الاحتفالات (انظر : احتفالية) رغم ذلك فإن تيار - أو شكل : المسرح الاحتفالى فى

القرن العشرين كان يتأسس من خلال تطوره « الفني » أو تطور أشكال فن العرض المسرحي تطورا مستقلا الى حد ما ، بحثا عن الشكل - أو الأشكال - الأكثر تناسبا مع حساسيات جمهور يتغير وتتغير أذواقه بسرعة بالغة منذ بداية القرن . ففي كتاب : « أصول الكوميديا الكارنيفالية الألمانية » ، للناقد الألماني موريس رادوين (عام ١٩٢٠) رصد لتطور هذا الشكل ، المستمد من الاحتفالات الاستعراضية الراقصة الغنائية ، والتي استخدمت الأقنعة ، والحوارات المرتجلة ، والنكات ، وابتكرت شخصياتها الهزلية التي ترمز الى رجال السلطة (المدنية والدينية معا) طوال التاريخ الأوروبي - الوثني والمسيحي : وقال رادوين : ان الشكل نفسه كان موجودا في اطار الثقافات ، اليابانية - الصينية - والهندية ، والفارسية ، والأفريقية القديمة ، وفي الثقافات الأمريكية السابقة على كولومبس ، وأنه ظل يتطور ويغير رموزه مع تغير الديانات واللغات ، وكان يرتبط اما بمواسم الزراعة وتحولات الفصول (فيكون طقسا من طقوس الاحتفالات بالخصوبة وتجدد الحياة ، أو من طقوس التحول والعبور) أو بالاحتفالات الدينية الشعبية كالموالد وأعياد بعض الآلهة القديمة ، أو القديسين أو الأمراء (فيكون طقسا أكثر اجتماعية وأكثر مساسا بنظام المجتمع ورموزه) وعلى ذلك - فيما قال أتباع ميخائيل باختين فيما بعد - فإن المسرح الاحتفالي ، كان هو المسرح الشعبي غير الرسمي ، الذي لم يتعرض لما تعرض له المسرح اليوناني الرسمي - الذي كانت عروضه تقام تحت رقابة دولة المدينة وسلطاتها الفكرية والدينية والنقدية ، ولما تعرضت له المسارح الرسمية بعد ذلك (في عصر النهضة وما تلاه) من تقييد صارم لأساليبها وأبنيتها الفنية وقضاياها ورؤاها الفكرية والاجتماعية : المسرح الاحتفالي ظل أداة رئيسية من أدوات التعبير الشعبي الجماعي ، الأكثر تلقائية وقابلية للتغير والأكثر مرونة في استيعاب كل أنواع التعبير الاستعراضي والتمثيلي

واللغوى ، ولاستيعاب كل ما يسمح به العامة لأنفسهم فى :
« مواسم الصخب والخروج على القواعد !! » ... وفى القرن
العشرين استفاد مسرحيون كبار من المسرح الاحتفالى وتراثه الشكلى
ورؤاه الفكرية ، فى تطوير المسارح السياسية والاستعراضية
والكوميديّة ، ليصبح واحدا من أكثر الأشكال رواجاً وانتشاراً بعد
ضمور موجات المسرح الملحمى ، أو التعليمى أو التسجيلى أو مسرح
العبت ، خاصة مع انتشار موجة «ثقافة الشباب» منذ الستينيات ،
التي امتزجت فيها أنواع الغناء والرقص والحوار بأشكال مبتكرة
من الأزياء والأقنعة الدالة على تمرد الشباب - عموماً - على
المؤسسات التقليدية للمجتمعات الرسمية وعلى أساليبها المحكومة
فى التعبير الفنى ، وعلى رموزها وعلى ما ترمز إليه . وفى العالم
العربى بدأت موجة « الاحتفالية » فى المسرح ، بتجارب مهمة لفنانى
المسرح المصريين والمغاربة ، فى أواخر الستينات استفادوا فيها من
خصائص فنون العرض التمثيلية المحلية القديمة - كخيال الظل
والأراجوز والسامر - وما كانت تحفل به من رغبة فى التمرد أو فى
التهمك من الأوضاع السائدة ، وعنهم - وعن المصادر الفرنسية
خصوصاً - نقل المسرحيون فى تونس ثم فى سوريا أساليب جديدة
هاتزال تتفاعل وتتطور الى الآن .

المسرح الحي

Living Theater

أحد أشهر الجماعات المسرحية الأمريكية الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية ، ومن أكثر هذه الجماعات تأثيرا في حركة المسرح الثلاثي Avans Cardè الأمريكي خصوصا والغربي عموما طوال الخمسينيات والستينات ، وكان تعبير المسرح الحي الذي صاغه الناقد الأمريكي الطليعي صامويل تايلور ، كان هذا التعبير يشير الى العروض المسرحية التي مزجت في نهاية الأربعينات بين استخدام النصوص الدرامية لكتاب مشهورين .. مثل بريخت واليوت ولوركا وأونيل وراتيجان وغيرهم .. وبين الارتجال الذي يقوم به ممثلون « مثقفون » يختارون بعناية ويتلقون تدريبا فكريا وجسديا وفنيا بالغ التعقيد والرقى (يتضمن قراءات واسعة وممارسات روحية وبدنية شاقة وتفرغا كاملا لما يسمى ب : تربية

الذات وتكريسا كاملا للعمل والحياة فى اطار جماعة العمل المسرحى) . ولكن المصطلح نفسه ، تحول الى اسم لفرقة مسرحية كونها المخرج ، الممثل ، المؤلف الأمريكى جوليان بيك وزوجته جوديث مالينا فى نيويورك عام ١٩٤٧ ، واستمرت كفرقة جواله ذات تراث (ريبورتوار) كبير من العروض فى أمريكا وأوروبا حتى وفاة مؤسسها بيك عام ١٩٥٨ ، وبدأت الفرقة عروضها بالدراما الشعرية الفلسفية لبريخت ولوركا واليوت ، ثم تطورت الى ادخال عنصر الارتجال بالتعاون مع المؤلف الدرامى الأمريكى كينيث براون (بدءا من مسرحيته : السفينة السجن) عام ١٩٦٥ التى تعرضت لحياة « مشاة البحرية » الأمريكية ودارت أحداثها فى زنزانة باحدى السفن ، وهى مسرحية سياسية اجتماعية ونفسية حول التزام الجندى حين يفقد حريته ، وأضاف الممثلون الى النص الذى كتبه براون الكثير من أفكارهم وعباراتهم كما اشتركوا مع بيك فى العملية الادرجية . وكانت ثقافة الستينيات فى أمريكا تتجه الى تقديس الروح الجماعية وتجديد التمرد على المؤسسات والدعوة الى السلام والحرية الشخصية ورفض كل الثقافات العنصرية والعنوانية وكل القيود الموروثة من الماضى . وعندما رحلت الفرقة الى أوروبا تحول أعضاؤها الى الفكر الفوضوى وأعلنوا أن هدفهم هو : « زيادة الادراك الواعى للناس بحياتهم » ، و « تأكيد قداسة الحياة وتحطيم الجدران والحواجز » وكان أسلوبهم هو إثارة « مواجهة » حادة مع الجمهور لاستفزازه الى الوعى والفعل الأمر الذى عزلهم تماما عن « الجمهور » ودفعهم الى التحسول الى « المشاركة » مع الجمهور بدلا من السعى الى مواجهته واستفزازه . وبموت بيك تفككت الفرقة واندثرت تماما ولكن « تراثها » ترك آثارا قوية على المسرح الغربى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، خصوصا فى نشاط المخرج البولندى جروتوفسكى ، والمخرج البريطانى الذى لا يقل أهمية ، بيتر بروك .

المعادل الموضوعى

Objective Correlative

كان الشاعر والناقد والمفكر الثقافى البريطانى توماس اليوت، هو الذى صاغ هذا المصطلح فى دراسته ، عن مسرحية هاملت لشكسبير ، التى نشرت عام ١٩١٩ . قال اليوت : « ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن عاطفة ما فى الفن ، أو بالفن هى العثور على معادل موضوعى ، أى على مجموعة من الأشياء المنتظمة ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التى يصير أى واحد منها هو « الصياغة » الفنية لتلك العاطفة بالذات ، بحيث تستثار تلك العاطفة على الفور ، حينما تقدم تلك الحقائق الخارجية وهى التى ينتهى دورها بمجرد تلقيها ، أو بمجرد ممارستها ممارسة حسية ، .

ومن الواضح أن هذا التفسير الاليوتى للمعادل الموضوعى ، لا يمكن أن ينطبق لا على الموسيقى ، ولا على التمثيل ، ولكنه يمكن أن ينطبق على معظم الفنون الأخرى - وبوجه خاص .. فنون اللغة - أى كل الأنواع الأدبية - وفنون التشكيل . ومن ناحية أخرى .. فإن أية عاطفة : كالحزن ، أو الرعب ، أو الشفقة ، أو الحب يمكن التعبير عنها بعدد لا نهاية له من الصياغات . ورأى نقاد اليوت أنه خلط بين التعبير عن عاطفة ما فى العمل الفنى ، وبين استشارة هذه العاطفة لدى من يتلقى هذا العمل .. وكانت سوزان لا نجر فى كتابها « العقل ضد الأنا » أبرز هؤلاء النقاد - عام ١٩٦٧ بإبرازها أن تعنت نظرية اليوت يؤدى الى حرمان الفنان من « المرونة اللازمة للتعبير الفنى ، وأنه تجاهل إمكان اختلاف ما يستثير المعادل الموضوعى لاحدى العواطف ، حسب اختلاف نفسيات وظروف وأعمار الذين « يتلقون » العمل » وقد كان للمصطلح الذى صاغه اليوت تأثير واسع فى النقد العالمى ، واشتهر به فى مصر كل من الدكتور رشاد رشدى ، والشاعر صلاح عبد الصبور .

المعاصرة

Contemporary

المعنى المباشر لهذا المصطلح أن يكون الشيء متزامنا - في عصر واحد - مع شيء أو أشياء أخرى ، فيكونان « متعاصرين » أى « متزامنين » . ولكن انعكاس التقدم المادى والعلمى فى الغرب على الأدبيات الغربية منذ القرن الـ ١٩ أنتج احساسا عاما بأن الغرب هو المعبر عن « العصر » ، وامتزج هذا الاحساس بالمشاعر الدينية والعرقية ازاء الشعوب الأخرى وحضاراتها .

وبالتالى .. برز نوع من « تصنيف » الحضارات المختلفة تصنيفا « رأسيا » تصاعديا ، وأصبحت الحضارة الغربية هى الأكثر

تقدما ، وهي الحضارة العصرية ، والمعاصرة ، فامتزج مفهوم المعاصرة بمفهوم التطور من ناحية ، والحداثة من ناحية أخرى .

وعموما . . لم تكن لهذا المصطلح أهمية تذكر في فكر العالم القديم ، ولكن تنبه اليه المترجمون وشرح الفلاسفة المسلمون العرب منذ القرن العاشر الميلادي ، حين لفت نظرهم « تعاصر » أكثر من مفكر يوناني في زمن واحد ، ولكنهم ينتمون الى بلدان والى اتجاهات مختلفة ، وعنهم نقل أوائل الدارسين الغربيين في مجالات الدراسات الكلاسيكية في عصر النهضة ، حيث بدأت تظهر مناهج بحثية خاصة لحسم مشاكل التزامن بين ظواهر أو أعمال أو شخصيات مهمة ، ظهرت في عصر واحد ، ولكن في أماكن مختلفة ، وكان لها مظهر مشترك ، ولكن مع وجود الاسقاطات الحضارية والثقافية المختلفة . وفي أواخر عصر النهضة ، وبداية عصر التنوير (القرنين ١٦، ١٧) . . ظهرت في الفكر السياسي والتاريخي مسألة العلاقة بين المجتمعات ، التي تمكنت من تحطيم قيود العصور الوسطى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية ، وهي مجتمعات غرب أوروبا - بوجه عام - وبين المجتمعات الأخرى في شرق وجنوب أوروبا ، التي كانت لاتزال تترجح تحت تلك القيود ، وبدأت قضية اعتبار المجتمع « معاصرا » ، تتخذ بعدا فكريا واجتماعيا ، وليس بعدا زمنيا فقط . وكذلك . . أصبح الفكر « معاصرا » بمقدار تعلق فكره ومناهجه وأدواته بما يطرحة ، وينتجه العصر نفسه . ولكن مع القرن الـ ١٩ . . اكتسب المصطلح دلالة جديدة ، مع شروع المفكرين الأتراك والهنود ، والصينيين ، ثم المصريين في اقتباس أنماط الفكر والحياة والعمل والابداع من المجتمع « العصري » الأوروبي على أساس أن هذا المجتمع هو الذي يعرف عن كل من : « العصر » الحديث ، وعن

أفضل ما يتضمن هذا العصر • ثم ظهر الفكر القومي المستنير في العالم العربي ، وفي اليابان وأفريقيا ، فعاليج قضية التحديث والمعاصرة من منظور أكثر شمولاً ، يعنى بالتطور المادى ، على أساس التكنولوجيا الغربية ، وأشكال التنظيم الاجتماعى والإدارى والسياسى فى الغرب بشكل عام ، كما يعنى بالتماسك المعنوى والثقافى للمجتمع ، وإمكانية أن يكون المجتمع ، معاصراً وأصيلاً فى وقت واحد •

معنى

Meaning

انه المحصلة الذهنية والقصد والمضمون المستهدف من أى
تعبير لغوى « لفظى » ، سواء كان التعبير اللفظى جملة مفيدة - كما
قالت العرب - أو أكثر ، أو كان جزءا من جملة يمكن عزله منطقيا
عنها . والمعنى مرتبط بالتعبير اللفظى ، ولكنه شىء آخر غيره ، رغم
أن أحدهما يشير الى الآخر ، كما أن المعنى امتداد للتعبير رغم أن
الجاحظ قال - فى الرسائل : « ان المعنى قد يكون ، دون أن يكون
له لفظ » ولكنه قال أيضا - فى الرسائل « ان اللفظ للمعنى بدن ،
والمعنى للفظ روح » .

والمعنى فى النهاية ما تتكون منه - أو أول ما تتكون منه -
دلالة التعبير اللفظى ، التى تتكون أيضا من السياق الذى يوجد

فيه التعبير ، ومما قد يصاحب التعبير من تلوينات فى الصوت أو
اشارات وإيماءات ،

ويتكون معنى الجملة من المعانى الجزئية لمكوناتها . . فهو
النتيجة النهائية لتداخل وتفاعل معانى المكونات . ومعنى تعبير
معين هو ما يحكم شكل ونوع استخدامه فى الكلام أو الكتابة ، أى
فى أى نوع من الخطاب .

وقد تنشأ المعانى عن اتفاق الناس عليها فى مجتمع ما فى
عصر بعينه ، أو على امتداد العصور وفى كل المجتمعات . وهو
ما أسماه القاضى عبد الجبار . من أشهر مفكرى المعتزلة ، وأقربهم
الى الفكر السنى الأصيل بالمواضعة (أى تواضع الناس واتفاقهم
على المعانى) ولكن المعنى أيضا قد ينشأ من سلطة مرجعية ، تملك
حق اعطاء الأشياء أسماءها والألفاظ معانيها ، مثل : سلطة الله
حين علم آدم الأسماء ومعانيها كما قال الجاحظ ، وهذا ما أسماه
أبو الحسن الأشعرى بالاسقاط .

واستخدمت الفلسفة العربية كلمتى المواضعة والاسقاط
بنفس المعنى . وصاغت الفلسفات الغربية لنفس المعنى كلمات
أخرى . ويبدأ المعنى - جزئيا - من المعنى الإشارى « معنى الحروف
أو الصوت أو الكلمة أو الرمز » ، ويصل الى المعنى السياقى - معنى
الإشارة فى سياق جملة ، والجملة فى سياق فقرة - وهكذا . .
وهنا يتزايد حجم المعنى ، حيث تتحدد العلاقات المنطقية بين الجمل
وبين الاشارات .

وعلى كل حال . . فان هذه الكلمة على بساطتها ، واحدة من
أكثر مصطلحات الفكر الفلسفى النقدى واللغوى تعقيدا ، خاصة
مع انشغال فلاسفة القرنين : الـ ١٩ والـ ٢٠ الوضعيين والماديين

بتحديد دلالات الرموز في « العلوم البحتة » كالرياضيات ، والعلوم التطبيقية كالكيمياء والهندسة ، فتجاوز البحث في « المعنى » بذلك مجال علم اللغة القديم .

وقد ساهم الفلاسفة العرب العقليون - عموما - في إثراء التفكير في « المعنى » من الناحيتين النظرية (الفلسفية والعلمية) والتطبيقية (علوم اللغة والتفسير وفلسفة العلم) ، وبوجه عام . . ينبغي التمييز بين « علاقتين » في الجانب المعرفي للمعنى : (١) فالتمييز واجب أولا بين الكلمة ، والشيء الذي تسميه هذه الكلمة أو تشير إليه . . فهنا تكون الأشياء معطيات للكلمات التي ترمز لها (٢) ، ثم يجب التمييز بين الكلمة . وبين خصائص الأشياء التي تسميها ، أو تشير إليها فقولك « شجرة » يتضمن خصائص كثيرة : هي « نوايا مضمرة » في الكلمة ، أو حالات ذهنية ، أو دلالات نفسية للكلمة نفسها . وفي كتاب « معنى المعنى » الذي كتبه أوجدين وريتشاردز الوضعيان التحليليان عام ١٩٢٣ . . قالان « المعنى » هو مجموع السمات المشتركة بين كل « المواقف » التي تستخدم فيها كلمة ما أو تعبير معين ، وهي السمات التي تغيب عن المواقف التي لا ترد ولا تستخدم فيها الكلمة ذاتها .

ان الكلمة الواحدة تنظيم لحروف ، تكتسب « دلالة » عبر تاريخ معين ، ترتبط فيه أشياء ومشاعر وعقائد وأحداث بهذه الكلمة : والكلمة ذاتها بوصفها « رمزا » هي جزء من نظام اللغة ، الذي هو هيكل تنظيمي من رموز مشابهة متعددة ، بتغيير ترتيبها . . تتغير معانيها ودلالاتها . وعلى ذلك . . فان « معنى » الكلمة يستمد من التاريخ الذي حملته ، ومن موضعها في نظام الكلمات أو الرموز أو الدلالات الأخرى المجاورة لها والمرتبطة بها . وقد يكون هذا مصدرا في حالة ما لقوة الشعر ، بتعدد مستويات

واتجاهات المعنى للعبارة أو للكلمة الواحدة ، وفي حالة أخرى . .
قد يكون مصدرا لدقة العلم بتحديد المستوى أو الاتجاه الوحيد
للمعنى المقصود . وبذلك لا يكون للرمز (للكلمة) معنى الا اذا
دلت على شيء ، وبذلك يختلف المعنى اذا اختلفت الدلالة .

وقد يتعدد المعنى اذا تعددت الدلالات . ان الكلمة رمز مجرد،
يشير الى معنى أو معان متعددة ، حسب تاريخه وسياقه ، وقد يتغير
« المعنى » المقصود للكلمة الواحدة (السفينة حتى القرن ١٧ غير
السفينة بعد عصر البخار !) .

وقد يتغير المعنى بالاستبدال ، أى حين يستبدل ما تدل عليه
الكلمة الواحدة ، وثمة تغير للمعنى بالتشابه ، فالسرعة فى عصر
الحصان ، غير السرعة فى عصر الصاروخ ، وهناك تغير بالاختصار،
وتغير بالمجاز . . فالقمر غير الفتاة الجميلة ، وتغير بالاستعارة
فالهاتف قديما صوت داخلى فى الذهن أو كائن علوى ، يعتقد المتلقى
بوجوده . غير الهاتف الذى هو التليفون .

الملحمى

Epic

ارتبط هذا المصطلح بنوع خاص من الدراما المسرحية - أولا -
ثم الدراما السينمائية أيضا ، منذ عشرينيات هذا القرن * وأصبح
المصطلح نفسه اسما لتيار فى التأليف والافراج المسرحيين يتبنى
موقفا فكريا - من المجتمع والفن ومن الانسان حيث يتقدم المضمون
على الشكل - مع أهمية الشكل ذاته للتعبير عن المضمون ، وحيث
يستبعد الايهام المسرحى وينبذ « المتفرج » الى أنه يشارك فى العرض
المسرحى بوصفه قاضيا واعيا بقضية تتعلق بوضع بشرى اجتماعى
وفردى لابد أن يتخذ المتفرج موقفا بشأنه * وبذلك أصبحت الحقيقة
التي يمثلها العرض المسرحى أو يشير اليها والوعى بهذه الحقيقة
والموقف منها هو الهدف وليس مجرد استثارة المشاعر والاحساس

بالتماثل لدى المتفرج بما يجرى على خشبة العرض المسرحي . وقد استخدم كتاب ومخرجو المسرح الملحمي أشكالاً ووسائط تشبه أشكال ووسائط راوية الملحمة (أو « السير » القديمة) أي استخدموا الراوى والسرد المتتالي والكورس الجماعي وكل ما يمكن أن يحل محل هذه الوسائط السردية في الملاحم القديمة من وسائل تكنولوجية مستحدثة كالشريط الاذاعي المسجل أو الشريط السينمائي أو صور الفانوس السحري وغيرها . وقد ظهر المسرح الملحمي وسط الغليان الاجتماعي الذي اجتاحت ألمانيا وروسيا القيصرية بعد الحرب العالمية الأولى على أيدي فناني المسرح التعبيريين الألمان أساساً (مثل ايروين بيسكاتور وارنست تولر ثم برتولت بريخت) .

وتنسب الى بريخت والى زميليه وصديقيه الناقد الأمريكي ايريك بنتلي والناقد والمخرج والموسيقار المسرحي الأمريكي جون فيليت عملية صياغة النظرية الأولى المكتملة لفكرة المسرح الملحمي التي نظر اليها باعتبارها أول « نوع » مسرحي يختلف جذرياً في المنظور الفلسفي والجمالي والتكنيكي عن النوع المسرحي الأصلي الأول الذي كان أرسطو قد صاغ نظريته في أثنينا في القرن الرابع قبل الميلاد والذي ظل يتطور عبر القرون دون أن يخرج أحد على قواعده الأساسية .

ومن المهم أن نتذكر أن المسرح الملحمي وتطبيقاته ، أدى بالفعل الى تغييرات كثيرة وشاملة في المسرح الغربي كما أتاح لمسارح العالم الثالث الفرصة للتخلص من شكل المسرح القديم - الذي كانت ثقافات العالم الثالث قد استعارته من الغرب - وأتاح لهذه الثقافات فرصة البحث عن أشكال مسرحية خاصة بها . ففي المسرح الغربي نفسه أفرز المسرح الملحمي أشكال : المسرح التقريري (أو مسرح

الريبورتاج - وهو يكاد يكون صحافة تمثيلية (والمسرح الوثائقي أو التسجيلي وغيرها من أشكال التأليف والعرض المسرحي .

ومنذ أوائل الستينيات ، وتحت تأثير المعرفة النظرية والتطبيقية بالمسرح الملحمي ، وقدرته على استيعاب أشكال متنوعة ، وأساليب في العرض المسرحي مختلفة عن مجرد الحوار التمثيلي بين شخصيات محددة ، كتب نجيب سرور ، ويوسف أدريس ، ومحمود دياب وغيرهم في مصر أعمالا مسرحية بعيدة عن النموذج الحوارى الأرسطى أو التقليدى القديم ، مستفيدين من « كشف » نقدية وأكاديمية عديدة لأشكال عروض تمثيلية محلية قديمة ، وتبعهم مؤلفون ومخرجون لا يقلون أهمية في لبنان وسوريا والمغرب والعراق وتونس (عصام محفوظ ، سعد الله ونوس ، الطيب الصديقى ، محمد قاسم ، محمد عزيزة) .. وغيرهم .

نزعة الازدهار والنضج

Acmeism

وقد ترجمها أحد النقاد الى « الذروية » من « الذروة » ، وهي إحدى نزعات ، أو تيارات الحداثة في الشعر الروسى فى أوائل القرن ، التى تطورت عن التيار الرمزي ، وكرد فعل مضاد لما فى الرمزية من نزوع الى الغيبية ، والاسراف فى « المراوغة » اللفظية التى تؤدى الى ابتعاد المعنى أو الدلالة عن اللفظ . وأخذت الحركة اسمها من كلمة *Acme* اليونانية القديمة ، التى تعنى - حرفيا - : أقصى أو ذروة بمعنى : أقصى ارتفاع الشئ أو قمة الازدهار أو ذروة عملية النضج . وقد أراد شعراء هذه الحركة أن يستعيدوا الى لغة الشعر ، الدقة والقدرة على استحضار الدلالة المباشرة ، قائلين ، بأن : الاعجاب بالوردة يجب أن يكون بدافع من الاحساس المباشر

بجمال الوردية ، وليس لأنها رمز للنقاء مثلا ، أو حتى باعتبارها رمزا للجمال نفسه . وقد تضمنت أشعارهم استخدام الصياغات الشعرية العتيقة في الشعر اليوناني والبيزنطي والشعبي القديم ، إضافة الى المفردات والصياغات العامية العادية .

تكونت أول مجموعة من شعراء الازدهار والنضج عام ١٩١٢ ، في سان بطرسبرج ، باسم : « نقابة الشعراء » وعلى رأسها جوميليف - أكبر من كتبوا في نظرية الشعر من زاوية نظر الحركة - وأنا اخماتوفا وماندلشتام ، وأصدروا مجلة باسم « أبو اللون » فيما بين ١٩٠٩ ، ١٩١٧ . ولكن السلطة السوفيتية بدأت تطارد شعراء الحركة منذ ١٩٢٥ ، ودمغتهم صحفها بأنهم « انحلاليون » و « فرديون » ، يدعون لانحلال الثقافة ، ويمجدون الفردية في مقابل جماعية « الروح الثورية » . وأعدم جوميليف عام ١٩٢٠ بتهمة الاشتراك في مؤامرة معادية للثورة ، وأرسل ماندلشتام الى أحد معسكرات الاعتقال والعمل في سيبيريا ، حيث مات عام ١٩٣٦ (أيام محاكمات المثقفين ، التي قادها وزير داخلية ستالين الأول ، ييجوف Yezhov والتي استمرت من سبتمبر ١٩٣٦ الى ديسمبر ١٩٣٩ ، وقتل أثناءها نحو سبعة ملايين من المثقفين وأعضاء الحزب الأوائل) . أما أنا اخماتوفا . . فقد لظمت الصمت ، ولكنها ظهرت بأشعار وطنية خلال فترة الحرب العالمية الاثنية ، ثم تعرضت لنقد عنيف ألزمها الصمت منذ عام ١٩٤٦ ، أيام سيطرة جدانوف الذي سعى الى وضع كل المثقفين السوفيت تحت سيطرة الحزب الشيوعي ، وكان مسئولاً عن الشؤون الأيديولوجية في اللجنة المركزية ، ولكنها عادت للنشر في مرحلة « الهدوء » الأولى ونشرت عدة مجموعة من الشعر .

نظام معرفي

Cognitive System

يفترض نظريا في كل من علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة وفي علم النفس المعرفي - أن لكل مجتمع ولكل شخص « نظاما معرفيا » خاصا به يتكون من مجموعات من عناصر المعرفة أو المعتقدات التي يستند اليها المجتمع - أو الشخص - في تعرفه على العالم من حوله وفي تعامله مع هذا العالم ، أو التي تتكون منها (في حالة المعتقدات) عقيدته الكلية . أما موضوعات النظم المعرفية فليس لها حصر : فنحن نجمع « معلومات » وانطباعات وتصورات وشذرات من المدركات بصورة مستمرة ثم « ننتظم » هذه المجموعات من المدارك في « نظم معرفية » عن أشخاص وجماعات ، وظواهر وتواريخ ومجتمعات ومؤسسات .. الخ ، انها نظم معرفية جزئية تتشكل من تفاعل المعلومات والمفاهيم والتصورات

الذهنية لكي يتكون من هذه النظم المعرفية الجزئية الفرعية في النهاية « النظام المعرفي » الكلي أو الشامل الذي يتميز به مجتمع أو فرد بعينه . ولكن المشكلة الرئيسية التي تدرسها علوم الاجتماع الثقافية والمعرفية وعلم النفس المعرفي تتعلق بمدى تماسك واتساق جزئيات « النظام المعرفي » ومكوناته من معلومات أو انطباعات أو تصورات أو معتقدات أو مفاهيم أو مدى تنافرها . ومن الواضح أنه كلما اتسقت مكونات النظام المعرفي لمجتمع أو لشخص كان أكثر قابلية للتوحيد أو للانتظام الصحي في حركة منتظمة الايقاع ، تتزايد سهولة عملية حل تنقضاتها الواقعية . ومن أكثر ما يميز أي نظام اجتماعي مستقر وقادر على التطور الصحي التماسك والاتساق بين عناصر « نظامه المعرفي » والانتظام حتى بين متناقضاته (رأى الفرنسيين في نابليون أو ديجول ، اعتقاد العلمانيين في كروية الأرض ، التمسك بتفسير العلم لقوانين العلم ذاته وليس تبريرها بأقوال خرافية أو تعميمية . . الخ) . ان درجة الاتساق الداخلي أو التماسك العضوي بين مكونات النظم المعرفية في المجتمع معيار عام من معايير تماسك المجتمع ذاته واستقراره وقابليته للتطور . وعندما يتحقق هذا الاتساق يسميه علماء الاجتماع « التناغم المعرفي » ونقيضه هو « التنافر المعرفي » الذي يعد عاملا رئيسيا من عوامل التنافر الاجتماعي (أي انعدام قابلية المجتمع للتماسك) وهو غير التناقض الاجتماعي الذي يمكن أن يقوم في إطار مجتمع متناغم معرفيا .

نظم تركيبى

Syntagmatic

رغم الدلالة العامة لهذا المصطلح التى يمكن أن تدخله فى علوم المنهج والمنطق والرياضيات والهندسة فإن استخدامها شاع أكثر فى علوم اللغويات الحديثة منذ صاغها السويسرى الفرنسى فردينانى دى سوسير أواخر القرن الماضى فى محاضراته التى جمعت بعد موته فى الكتاب الشهير : « دروس فى علم اللغة العام » (١٩١٥) . ومع ذلك فإنه تحول بالفعل الى أحد المفاهيم الأساسية فى الفكر الحديث الذى تطور فى إطاره منهج تداخل وتكامل العلوم أو الأنظمة العلمية المختلفة . وللکلمة نفسها معناها المعجمى المستمد من معنى جذورها (فى اللغات الأوروبية) ولهذا المعنى المعجمى أهمية : فهى تدل اما على انتظام – أى انتظام لتجمع ما من الأفراد أو المجموعات أو على تجمع قسم بعينه من أقسام تجمع أكبر . ولكن معناها الاصطلاحي – نشأ من استخدام دى سوسير لها فى سياق

توضيحه للتركيب المنطقي والدلالي لمفردات اللغة - في عملية التفكير المنطقية داخل الذهن أو في الكتابة (المبينة لمعنى أو المفصحة عن فكرة) . فالنظم التركيبى هنا يشير الى العلاقة المستقيمة أو الخطية الأفقية الحاكمة في مستوى بعينه بين عناصر « الجملة » اللغوية وهو المستوى الشكلي المستقيم (المورفولوجى) للجملة .

ويمكن للتبسيط أن نقول انها تشير الى العلاقة بين «المفردات» الأساسية للجملة بعد تقسيم كل منها الى مكوناتها ومكونات مفرداتها الى « الوحدات » الأساسية . ولكن الانتظام الشكلي المستقيم لا يتجلى معناه كما لا تتجلى وظيفته باعتباره « النظم التركيبى » لآى تجمع الا من خلال فهم النظم الرأسى أو **Paradigmatic** لنفس التجمع . فالنظم الرأسى هو الذى يبين البنيان نفسه (للجملة فى اللغويات أو لآى تجمع هندسى أو اجتماعى أو معلوماتى .. الخ) من منظور رأسى فى جانب ، ومن ناحية تبادل التفاعل بين « المفردات » المنتظمة من جانب آخر . وبذلك تبدو الوظيفة « الفكرية » والعمنية الكاملة لكل من الاصطلاحين من حيث مساهمتهما فى بناء التصور « الشبكي » - أو المنظومى للعالم ولمجالات الوجود المادى . والفكرى المختلفة ، حيث تتداخل المستويات الأفقية ، والمستويات الرأسية لوجود أى ظاهرة أو أى « منظومة » فى تفاعل متواصل داخلها أو بينها وبين أى ظاهرة أو منظومة أخرى ، وهذا هو التصور « المنهجى » والفكرى الذى أنتجه تطور العلوم فى القرن العشرين ، وأنتجت أيضا « تداخل » هذه العلوم لتفسير الظواهر ولادراك حركتها أو للتحكم فيها واخضاعها للارادة الانسانية فى عمليات « الانتاج » المختلفة (انتاج المعرفة ، أو الأفكار ، أو السلع ، أو الخطط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .. الخ) وهذا أيضا ، هو التصور الفلسفى والمنهجى الذى ظهر فى مواجهة التصورات السطحية والمتوالية والجدلية القديمة .

النقد الأجدید

New Criticism

مصطلح ، عرف به تيار كبير فى النقد الأدبى ، منذ مطلع القرن العشرين ولذلك . . فان « النقد الجديد » لم يعد جديدا تماما ، كما أن الاختلافات الكبيرة التى ظهرت وتعمقت بين رواده ، أثبتت أنه لم يكن مدرسة ذات رؤية واحدة ، كما كانت مدارس النقد السابقة فى القرن الماضى (كالأنطباعية والواقعية وغيرها) ، ولكنه كان تيارا جمع رؤى مختلفة ومتعددة بعدد الرواد من النقاد الكبار الذين انتسبوا اليه .

وقد ارتبط ظهور هذا التيار فى النقد الأدبى بتطور كل من علوم المنطق ، والعلوم الرياضية واللغويات ، وتطور فلسفة العلم ،

التي استطاعت أن تحقق نوعاً من القياس الإحصائي للتقدم العلمي وللإبداع فيه . وأراد البعض أن يطبقوا نفس المبدأ على « الاستهجان » الشخصي للأعمال الفنية ، والأدبية بشكل خاص الذي كان مرتبطاً بالمدرسة الانطباعية بشكل عام ، وأراد هؤلاء ، أن يمتلك النقد أدوات ومناهج « مضبوطة » تستطيع أن « تقيس » الإبداع الأدبي بمقاييس إحصائية صارمة ودقيقة .

وقد صاغ المصطلح نفسه ، أستاذ أمريكي في النقد الأدبي . يدعى جيمس سبينجاردن « عام ١٩١٠ » ، وكان يقصد أن يستخدمه لعرض منهج جديد في الدراسات الأكاديمية حول الأدب ، مثل دراسة الناقدة الأمريكية كارولين سيرجيون حول « الصور عند شكسبير » ، التي استنتجت نفس ما كان يستنتجه النقاد القدامى (حتى الرومانتيكيين منهم) ولكنها استخدمت « وسائل » جديدة إحصائية في معظمها بعد أن حددت بدقة منهجية ما تقصده بكلمة « الصور » .

وكانت الغالبية العظمى من النقاد ، الذين انتسبوا إلى « النقد الجديد » من أمريكا مثل : أيفور ريتشاردز ، وآلان تيت ، وكلينث بروكس ، وجون كراو رانسوم ، وكينيث بيرك ، وويليام امبسون وغيرهم . وظهر الاختلاف بينهم منذ البداية تقريباً . فقد أوضح جون رانسوم - في كتابه : « النقد الجديد » عام ١٩٤١ - اختلافاته الجذرية مع كل من ريتشاردز واليوت وامبسون ووينترز ، كما أوضح الخلافات الجذرية فيما بينهم ، وقال أنه من الضروري أن يظهر الناقد الذي يعمل على أساس « تأصيل وتقنين وجود العمل الأدبي » وهو ما اعتبرته المدرسة البنيوية « بشاراً » بظهورها في مجال النقد .

غير أن من الواجب أن نتذكر أن « النقد الجديد » ارتبط بظهور موجة الشعر الجديد ، التي ضمت الشعراء « الصوريين » ، ومزيج

بقايا الرمزيين والتعبريين وغيرهم في العقدين الأول والثاني من هذا القرن . وكرس « النقد الجديد » نفسه الى حد كبير في بدايته ، للشعر طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين - إضافة الى اهتمامه بنظرية النقد الأدبي ، أو ب « علم النقد » كما أحب الكثيرون تسميته ، بينما انصب اهتمام كل أصحاب النقد الجديد على الأعمال الأدبية - أو بالتحديد على « النصوص » الأدبية وحدها دون أى نظر لحياة مؤلفها أو خلفيته العلمية أو النفسية أو أصوله الاجتماعية أو مهنته ومستواه الاجتماعي . . الى آخر تلك العوامل التي اعتبروها عوامل « خارجة » على النص ، ولا تساعد على فهمه أو تحليله - وهو ما اعتبروه الهدف الوحيد والمهمة الوحيدة للنقد - وان ساعدت على فهم أو معرفة حياة المؤلف ذاته بالطبع . واهتم النقد الجديد باستخدام ما أطلق أصحابه عليه اسم : الوسائل العلمية ، لتحليل « النص الأدبي » وتمثيل تحليله ، مثل الرسوم شبه الهندسية والاحصاءات : فالرسوم لتوضيح « بناء » العمل الأدبي ، والاحصائيات لتحديد مجموعات أنواع الكلام والمفردات (أنواع الأفعال أو الضمائر . . الخ) والرسوم أيضا لتوضيح « النسب » بين أقسام العمل : كنسبة السرد الى الوصف أو الى الحوار ، ونسبة الصور البلاغية الى الصور الحسية ، ونسبة استخدام أنواع التشبيه وما الى ذلك . واستمر النقاد يمارسون هذا العمل الى أواخر الثلاثينيات تقريبا (مثل : فيرنون لي ، وكارولين سبير جيون ، واديث ريكييت وغيرهم) ولكن الجيل التالي منذ أواخر الثلاثينيات بدأ ينظر الى هذه الأنواع من « القياسات » للنصوص الأدبية ، باعتبارها أعمالا ثانوية بالنسبة للنقد ، نوعا من التمرينات اللغوية والفنية تستخدم نصوص الأدب ولكنها لا تكشف القيمة الحقيقية للأدب : ومنذ ظهرت الكتابات النقدية للنقادين والشاعرين : روبرت جريفز ، وتوماس اليوت ثم الأعمال النظرية التي كتبها ايفور ريتشاردز ، واوجدين (خصوصا : كتاب « معنى

المعنى ، وكتاب « مبادئ النقد الأدبي » اللذين ظهرا على التوالي عامي ٢٣ ، ٢٤ ولكن لم يؤثرا فعلا إلا في أواخر الثلاثينيات (. . .)
بدأ « النقد الجديد » يهتم بمسألة : تفاعل الكلمات وتداخلها لتوليد المعاني ، وتفاعلت هذه المدرسة الجديدة مع علوم النفس والتفسير الاجتماعي للثقافة وتحليل المضمون وعلم التفسير أي الهرمينيوتيك ، وعلم الدلالات أي السيميوتيك واللغويات وفلسفة التحليل اللغوي مستفيدة منها جميعا وهو ما يعد التمهيد الحقيقي لظهور النقد البنيوي .

غير أن « النقد البنيوي » تجاوز النقد الجديد بكل اتجاهاته تقريبا ، ليس فقط من حيث تجاوزه للرغبة في القياس الكمي للعمل الفني ، رغم ابتكاره لأساليبه الخاصة ومنهجه لهذا القياس ، وإنما لأن النقد البنيوي استطاع أن يحقق الكشف عن العلاقة العميقة بين كل عناصر تكوين العمل الفني ، والوصول بكل من هذه العناصر بتحليلها « بنائيا » ، أي من حيث وحدتها العضوية ، وليس من حيث تمايز كل منها عن العناصر الأخرى .

واقعية

Realisme

هذا واحد من أكثر مصطلحات الثقافة الانسانية شيوعا ، وقابلية للخلط ، سواء في مجال « الفلسفة » ، حيث نشأ المصطلح ، أو في مجالات « الفن » ، حيث استخدم أولا بمعناه الحرفي ، وحيث نشأت « المدرسة الواقعية » الشهيرة والمظلومة .

ففي الفلسفة . . استخدم مصطلح « الواقعية » لتسمية نظريتين متناقضتين ، فالواقعية (كنقيض للمثالية) هي الفلسفة التي تنسب الى الفلاسفة الطبيعيين قبل سقراط أو الى أرسطو نفسه ، التي تؤمن بوجود العالم (الواقع) المكون من أشياء مادية ، تشغل حيزا في المكان ووجودها موضوعي ، بصرف النظر عما اذا كان

أى عقل يدرك وجودها أم لا . ولكن الواقعية (كنقيض للأسمية)
هى الفلسفة التى أسسها أفلاطون ، التى تؤمن بوجود كيانات
مجردة ، أو « كليات » وجودا حقيقيا (واقعيا) فى عالم خاص بها
لا يحده مكان ولا زمان ، وسواء كانت لها حالات أو نماذج أولا .

وقد تسمى النظرية الأولى الواقعية المعرفية أو الإدراكية ،
وتسمى الثانية - أحيانا - بالواقعية الأفلاطونية أو المنطقية .

أما الواقعية فى الفن . . فقد استخدمت أولا ، ولعصور طويلة
لتسمية « نزوع عام فى الفن » الى محاكاة الواقع العياني - من
أحد جوانبه - أو من كل الجوانب ، وهو نزوع استخرج منه أرسطو
قاعدة « المحاكاة » الشهيرة ، التى يلتزم بها الفن لتوليد الاحساس
بالتماثل مع الحقيقة ، وهذا هو ما كتب عنه النساقد الأيرنندى
العظيم ، هارى ليفين يقول : انه الاتجاه الإرادى فى الفن الى مقاربة
الحقيقة ، ومحاولة المحاكاة للتجارب الخارجية (الظاهرية)
والتاريخية (الاجتماعية) . والقيام بملاحظات تجريبية ، والالتزام
بقوانين الاحتمالات ، ولأن يبدو كالحقيقة حقيقيا . ولقد تجسد هذا
النزوع فى الفن الى الواقعية - فى بعض الأساليب - التى اتبعها
فنانون من مختلف مجالات التعبير الفنى ، ومنذ العصور الأولى ،
سواء فى مصر أو غيرها .

ولكن الواقعية تحولت الى مدرسة متكاملة ، ذات نظرية فى
القرن ال ١٩ ، وربما كانت بشكل ما وليدة لثورات ١٨٤٨ فى
أوروبا ، ونقيضا للنزعة الرومانتيكية بشطحاتها العاطفية ومثالياتها
ونزوعها الى الأساليب المعقدة . ومع تدهور أوضاع غالبية السكان
فى أوائل الثورة الصناعية وتصاعد الاهتمام بالأوضاع الاجتماعية
المزرية والمشاكل السياسية المترتبة عليها تحولت الواقعية من تكنيك

الى نظرية والى « هدف » نظرى قوين يقول ان الفن ينبغى أن يكون تصويرا للواقع الاجتماعى (الاقتصادى - السياسى - الثقافى) وأن يسعى الى انتقاد الواقع وتقويمه . ونحو منتصف القرن بعد ثورة ١٨٤٨ ، بدأ الناقدان شانفلورى ودورانتى فى فرنسا جهدهما لتقنين الواقعية وساعدهما ظهور الرسامين : ديغا وكوربى ، والكاتبين فلوير وبلزاك وفى انجلترا ظهرت الكاتبتان جاسكيل وجورج اليوت وغيرهما ثم تشارلز ديكنز وفى روسيا ظهرت جوجول وتورجنيف وتولستوى . . وعلى أساس كتابات وأعمال الفن التى أنتجها هؤلاء وغيرهم شرع النقاد يفسفون الواقعية . وتتجلى هذه الفلسفة « الفنية » أساسا فى كتابات الروسيين : بيلينسكى وتشيرنفسكى اللذين قالا بأن الفن لا يحاكي الواقع اجمالا وانما ينبغى أن يحاكي « جوهر تكوينه وحركته » على مستوى الشخصيات أو العلاقات أو مصائر أى منهما .

وفى البداية . . فضلت « هذه » الواقعية الارتباط بكل ما هو يقينى ومؤكد ، وبالصورة الظاهرة للعلاقات الاجتماعية ، وبتعريف الانسان بسلوكه وشكله وانتمائه الاجتماعى وبأوضاع الطبقات الفقيرة ، وبأن ميلها السياسى هو : تبني قضايا التحرر السياسى والعدل الاجتماعى ، مما قربها من الرومانتيكية فى عصرها الثورى .
الأول .

وفى مراحل لاحقة تعلقت الواقعية بالاهتمام بتصوير المعاناة الاجتماعية للبسطاء من الناس ، ورغم رفضها فى البداية لأى نزعة غنائية أو جمالية ، ورغم رفضها ظهور شخصية المؤلف فى كتاباته . . فانها عادت الى تقديم البعد النفسى والفكرى والعنصر الشخصى فى الكتابة الابداعية . وفى الربع الأول من القرن العشرين . . أكد النقاد الفرنسيون أن الواقعية الحقيقية هى الواقعية الانتقادية ، التى تهتم بانتقاد الأوضاع الاجتماعية السيئة ، وبأنها : « رؤية

وموقف من الحياة الانسانية ، لا تلتزم بأسلوب فنى واحد » . .
وكان ذلك فى مواجهة « تعنت » النقاد الروس البلاشفة ، بعد
١٩٢٥ ، الذين راحوا يطالبون الأدب (والفن عموما) بأن يكون
جزءا من الجهاز الدعائى للدولة الاشتراكية التى تبنى الشيوعية
فقاموا بتصفية كل الاتجاهات الأخرى : كالمستقبلية والتركيبية ،
وأكدوا ظهور « واقعية اشتراكية » تبشر بنوع جديد ونموذجى
من البشر ، بطولى ، وغنائى ، وملحمى ، وإيجابى ، تذوب فرديته
فى الجماعة التى يقودها عمليا أو معنويا ، ويصارع معها « قوى
الرجعية » . ووصل هذا الاتجاه الى ذروته فى سنوات ما قبل
الحرب العالمية الثانية ، ولكنه سرعان ما تراجع الى مواقف الواقعية
الانتقادية القديمة ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، التى عنها
تطورت وظهرت نزعات أخرى كبيرة ، كالطبيعية والانطباعية ، على
حد قول الناقد الألمانى الكبير أريك أويرباخ فى كتابه عن أنواع
المحاكاة . . Memesis .

الواقعية الاجتماعية

Social Realism

يُطرح هذا المصطلح « مفهومًا » مُحددًا للفكر الاجتماعي ذاته ،
ويبرز هذا المفهوم من خلال السؤال القديم : هل المجتمع كيان قائم
بذاته أم أنه مجرد تجمع لعدد كبير من الأفراد ؟ . وفي الفكر
الحديث ظهرت النزعتان الاسمية (النوميנالية) والوضعية القديمة
اللتان قالتا بأن المجتمع تجمع للأفراد . ولكن كل المدارس الأخرى
الواقعية آمنت بأن للمجتمع وجودا في حد ذاته يحتوى ويحدد
وجود الأفراد الذين يكونونه ، وهو وجود لا يمثل مجرد حاصل
جمع هؤلاء الأفراد .

وهذه النظرة الواقعية قديمة للغاية تظهر منذ محاورات
أفلاطون حيث تضغط القوانين - أى المجتمع - على الفرد ، بما يعنى

أن الوجود المادى والمعنوى للفرد يعتمد بشكل مطلق على « الكل » الذى هو جزء منه . ويقول مؤرخو الفكر الاجتماعى ، والثقافة الغربية ، ان من هذه الفكرة الأفلاطونية نبعت فكرة « الكنيسة » فى الفكر المسيحى منذ القديس بولس (فى الرسائل) حيث تحل الكنيسة محل المجتمع ، وتكون هى التجسيد الأرضى لوجود جميع المؤمنين ، بصرف النظر عن وجود كل فرد على حدة . ولكن الفكر الإسلامى نظر الى القضية نظرة متوازنة حيث يعترف بالوجود الفعلى والتأثير الحاسم للجماعة أو الأمة (أى المجتمع) ويعترف أيضا بدور الفرد وبمسئوليته التى لا ملاحكة فيها . ولكن سيطرة النزعة « الكلية » على الاتجاه الواقعى فى الفكر الاجتماعى أصبحت سيطرة حاسمة منذ قدم هيجل فى أوائل القرن الماضى فكرته الفلسفية عن ضرورة معرفة الكل لكى يمكن معرفة الجزء وأن فهم ظاهرة ما يقتضى فهمها فى كليتها . . أى فى تطورها وعلاقتها بما يرتبط بها من الظواهر . وفى تطبيقه هذه الفكرة على التاريخ - أى على المجتمع - اختفى « الأفراد » تماما ولم يصبح ظاهرا الا ما أصبح يعرف بعد ذلك باسم المجتمع . . ولكن كارل ماركس قسم فى كتاباته المبكرة تصورا أكثر توازنا بقوله انه لابد من التفكير فى المجتمع بوصفه نظاما اجتماعيا حيث يدرس البناء اللكى من زاوية البحث عن أجزائه أو مكوناته (الأفراد ، الفئات ، الطبقات) وعن العلاقات التى تربط هذه الأجزاء . ورغم أن ماركس نفسه لم يتمسك بهذه القاعدة كثيرا ، فانها تحولت الى أحد الأسس التى أقامت عليها المدرسة البنيوية فكرها الاجتماعى وتحليلاتها فى علم الانثروبولوجيا للمجتمعات القديمة . وكان العالم الاجتماعى البريطانى رادكليف بروان هو الذى طور هذه الفكرة تطويرها الناضج ، ولكن رادكليف اعتمد فى الحقيقة على أفكار اميل دوركايم وتلامذته وعلى رأسهم لويس دي بونالد وجوزيف دي ميستر اللذين طرحا فكرة «الجماعية»

القائلة بالفرق بين الوجود الطبيعي للفرد وبين وجوده « الجماعى » ،
وبأنه فى الوجود الجماعى تسبق الجماعة الفرد وهى مصدر القيم
والثقافة وأن الأحداث والتغيرات الاجتماعية ليست نتاجا لمبادرات
فردية ، ورغم ذلك فان الأفراد فى اطار تفاعلهم مع الجماعة يخلقون
ويبدعون قيما ويحدثون أعمالا مفيدة لا يكون لها تأثيرها الا بذلك
التفاعل مع الجماعة •

واقعية جديدة

Neo-realism - Nouveau Réalisme

استخدم هذا المصطلح للمرة الأولى عام ١٩٤٣ ، في النقد السينمائي الايطالي ، الذي كان ينشر في مجلات حركة المقاومة الديمقراطية السرية ، ضد النظام الفاشي . ومن المعتقد أن الناقد والمنظر السينمائي أومبرتو باربارو ، هو أول من استخدمه ، لتعريف نزعة « الواقعية الشعرية » التي كانت سائدة في السينما الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية (في أفلام كارنييه وبريفر بوجه خاص) ، ولكي يستخلص من هذه السينما (الفرنسية) القواعد ، التي أراد للسينما الايطالية أن تلتزم بها ، لكي تخرج من قبضة التزييف « الصوري » الذي وقعت فيه سينما العهد الفاشي ، والتي عرفت باسم « سينما التليفونات البيضاء » (إشارة

الى ظهور تليفونات بيضاء اللون فى هذه الأفلام ، حين لم تكن موجودة فى الواقع الا التليفونات السوداء) !! .

وقد بدأ العصر الذهبى للسينما الايطالية الجديدة (الواقعية الجديدة) بفيلم المخرج روسيليني : « روما مدينة مفتوحة » ، عام ١٩٤٥ ، وشارك فيها عدد من المخرجين العظام ، منهم ميسكونتى وديسيكا ولاتوداودى سافانتيس ، وانتهت هذه الحركة بعد خمس سنوات ، بسبب ضغوط عنيفة ، دينية وسياسية ، وبسبب التحولات الاجتماعية - الثقافية - العنيفة ، التى زلزلت المجتمع الايطالى طوال الخمسينات (صراع اليسار واليمين ، وميراث الفاشية ، ومشاكل وصراعات السياسيين ، وتضاؤل تأثير المثقفين ، وسيادة الفئات الاجتماعية المتخلفة على الشارع ، بسبب بداية الازدهار الاقتصادى .. الخ) .

وكان المفكر النظرى للحركة ، هو كاتب السيناريو سيزار زافاتيني ، الذى طالب ألا يظهر على الشاشة ، سوى : « ناس حقيقيون ، وممثلون غير محترفين ، ومواقف انسانية تتراكم أو تجاور دون حبكة قصصية ، ومواقع وأماكن متواضعة حقيقة ، والتعبير عما يعاينه الانسان البسيط من مهانة اجتماعية » . وتتميز الحركة فى الوقت نفسه ، عن حركة « الواقعية الجديدة » الفرنسية . فقد كان الناقد الفرنسى ، بير ديستانى ، هو الذى استخدم هذا المصطلح ، لكى يصف به أعمال «موجة» من الفنانين التشكيليين، ظهروا فى أواسط الخمسينات ، وصنعوا لوحاتهم وتمثيلهم ، مستخدمين بقايا الآلات والخردة ، ونفايات المنازل والدكاكين ، ويكونون منها أشكالا بأسلوب « القص واللصق » أو « التجميع : Collage » . وكان الفنان أرمان هو أشهر هذه المجموعة ، التى امتزج إنتاجها بموجة فن « البوب » الشعبى الجديد فيما بعد . (انظر : تجميع) .

الواقعية السحرية

Magic Realism

ارتبط هذه المصطلح في نشأته الأولى - إبان عشرينات القرن الحالي - بأحدى حركات التحديث في الفنون التشكيلية - وخصوصا فن التصوير - في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى ، وذلك قبل أن يستعيرها النقد الأدبي الأمريكي والأوروبي في الستينات ، ويستخدمها لوصف تيار الرواية - والقصة - الجديد ، والمعاصر في أمريكا اللاتينية ، الذي انتشر بعد ذلك الى معظم بلدان العالم .

يرجع الفضل الى الناقد التشكيلي الألماني فرانز روه Franz Roth ، في صك المصطلح الذي جمع بين دلالات « الواقعية »

الخاصة ، باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسى والمرئى ،
فى تكوين أحداث وشخصيات العمل الفنى ، وبين عناصر تنتمى الى
عالم « الذهن » والخيال - المناقض والمعاكس للعالم الواقعى الحسى .

وقال فرانز روه : ان أعمال الفنانين الذين جمعتهم فى ميونيخ
عام ١٩٢٤ مدرسة « الشيئية الموضوعية » تجمع هذه العناصر
المتناقضة فى وحدة فنية متماسكة لكى تظهر أن « الحقيقة الانسانية »
تمتزج فيها دائما عناصر مادية ، وأخرى ذهنية (اسطورية خرافية :
خيالية) ، تتيح للشعور الانسانى الاحساس الشامل بالزمان
والمكان والتاريخ والمعاناة النفسية الجماعية والفردية ، والعلاقات
الاجتماعية .. الخ .

وفى التصوير يتحقق ذلك من خلال تكوينات ذات ملامح
واقعية ، ولكنها ذات تركيب شفاف ورجراج غير محدد الخطوط
تتداخل حوافه فيما يشبه البيئة « المائية » ، التى تحيط بكل
شئ ، وتجعل الرؤية غير واضحة ، ولكنها موحية بطريقة السرياليين
الايطاليين والفرنسيين . كما أنها تمزج معها أسلوب التعبيرين
الألمان ، خصوصا فى القرن التاسع عشر .

وفى الرواية الحديثة فى الغرب .. بدأ كتاب أمريكا اللاتينية
منذ الأربعينات - على الأقل - ينتبهون الى أهمية العناصر الذهنية
(من أساطير وخرافات ومعتقدات شائعة .. الخ) فى تكوين تصور
شعوبهم عن واقعها ، وعن العالم . وعنهم نقل الروائيون الأوربيون ،
الى أن بدأت تشيع أيضا أعمال مهمة لعدد من الروائيين اليابانيين ،
الذين انتبهوا الى أهمية الخيال الفردى فى صنع تصور خاص -
وفردى أيضا - عن العالم وعن الواقع ، تحت وطأة دوافع نفسية
أو عقلية خاصة .

وفي العالم العربي ومصر : يمكن الرجوع بأصول « الواقعية السحرية » الى التكوين الفريد لنسيج حكايات « ألف ليلة وليلة » والمأثور الشعبي : التي استفاد منها كتاب كبار يستحق بعضهم - وأبرزهم جمال الغيطاني ومحمد مستجاب - أن يقال انهم قد صاغوا « واقعيتهم السحرية » منذ الستينات بملامح متفردة وخاصة واضحة ، خصوصاً بعد أن فتح لهم نجيب محفوظ الباب ، منذ كتب في عام ١٩٥٩ ، روايته المشهورة : أولاد حارتنا ، مستخدماً نسيجا ، جمع بين ملامح « واقعية » ، وأخرى ذهنية وخيالية من التراث الديني والشعبي في مزيج شفاف ورمزي .

وحدة عضوية

Organic unity

في القرن السابع عشر ٠٠ بدأ نقاد الشعر والدراما الغربيون يعيدون تفسير كتاب « الشعر » القديم لأرسطو في ضوء مفاهيم فلسفات وجماليات عصر النهضة ، خصوصا في ايطاليا ، فتوهموا أنهم أضافوا الى المعانى المنصوص عليها في الكتاب شرط « الوحدة العضوية » للقصيدة أو للدراما ، تشبيها لأحدهما بالكائن العضوي الحي ، وبمعنى ضرورة أن يتمتع العمل الفني والأدبي بالتماسك الكامل بين أجزائه أو « أعضائه » من تعبيرات وصور وإيحاءات أو أي « وحدات » داخلية أخرى ، وبين قالبه أو شكله ، وبين الشكل أو القالب ، وبين المحتوى أو المضمون .

وقد عثر النقاد الرومانتيكيون ، ثم الواقعيون - بدورهم - على نفس المعنى ، فأشهبوه في وجه السابقين عليهم ، وكذلك فعل النقاد العرب منذ الخمسينات ، حين اتهموا الشعر العربي القديم ، بأنه لا يتمتع بالوحدة العضوية .

وفي الغرب .. استخدم نقاد محدثون تعبير : الشكل العضوي ، واستخدمت سوزان لانجر في كتابها « العقل » عام ١٩٦٧ تعبير الشكل الحي ، ومع ذلك .. فان سقراط نفسه - قبل أرسطو بجيلين - كان قد قال في محاوره فيدوس : « .. ينبغي أن تكون أجزاء الخطاب متماسكة ، كما تتماسك أعضاء الكائن الحي » ، كما أن مفسري أرسطو المعاصرين يرون أن المغزى الحقيقي لشروط البناء الفني الجيد عند أرسطو ، هو أن يكون هذا البناء متماسكا متماسكا عضويا .

ويكتشف النقاد العرب المعاصرون أيضا أن أسلافهم - مثل عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق - قد توقفوا طويلا ، عند نفس المعنى في كلامهم عن « وحدة غرض » القصيدة ، وتقارب موضوعها مع البحر الذي نظمت فيه ومع مفرداتها وقافيتها ، بل ان العرب المعاصرين يرون في قصائد عربية « جاهلية » كان يظن - في الخمسينيات - انها « مفككة » ولا تتمتع بالوحدة العضوية ، يرون فيها أبنية فنية شديدة التماسك نفسيا ، وموسيقيا وبنائيا .

ويرجع الفضل في هذه المراجعة الى المناهج الحديثة البنيوية والالسنية .. الخ . ويجدر القول بأن الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الفني يرجع - بصرف النظر عن الخطأ في تفسير النصوص القديمة - الى ظهور المنطق من ناحية والاهتمام العلمى أو الدينى بوحدة العالم كله ، أو التاريخ من ناحية أخرى ، فهو اهتمام صحى بشكل عام ، اذ يشير الى الاهتمام بتكامل الأجزاء فى كل واحد متماسك ، وبأن « الكل » بناء كامل ، فهو أعظم وأجل من الأجزاء .

الوعى

Consciousness

لهذا المصطلح دلالات عديدة ، ولكن أهم معانيه تتجلى من خلال علمين أساسيين فى الانسانيات الحديثة : علم النفس وعلم الاجتماع . ومع هذا .. فان لكل مدرسة أو اتجاه رئيسى من اتجاهات العلمين تحديداته الخاصة لدلالات هذا المصطلح .

فى علم النفس الحديث .. يشير مصطلح الوعى أولا الى حالة « اليقظة » العادية ، ويشير ثانيا الى قدرة الانسان المتميزة الخاصة على الشعور بذاته ، وتمايز ذاته عن الآخرين ، وعن الأشياء والكائنات الأخرى ، ولكن مدرسة علم النفس التحليلى التى رفعت مكانة مصطلح « الوعى » لاتحدد هنا ما اذا كانت تعنى أيضا شعور

الإنسان بما يفعله : أم مجرد شعوره الباطن الثابت بوجود
« ذاته » المستقلة والتميزة .

اننا نعرف أن فرويد كتب كراسة خاصة عن « الوعي » ،
كانت جزءا من أوراقه عن ما وراء علم النفس ، التي جمعت
عام ١٩١٥ في حياته ، ولكن هذه الكراسة ظلت مفقودة (حتى
عام ١٩٨٠ على الأقل) ولذلك .. فاننا لانملك له تحديدا قاطعا
للوعي ، ولكن تلامذته يجيبون على ذلك بأنه كان يعنى بالوعي ،
أولا : مركزا حساسا قادرا على تمييز ما يجرى داخل الذهن عن
المدركات الخارجية ، وهو يعنى تمييز الواقع ، وثانيا أن الوعي يتميز
عن اللاوعي ، بتمييز الأول بمفاهيم المكان والزمان وبإدراكه
للمتناقضات ، وباستخدامه لطاقته بشكل منظم ، وبثبات معاني
مفردات العالم الخارجى بالنسبة له ، ويبرز دور اللغة فى تكوينه
وانفصاله عن اللاوعي .

والحقيقة أن هذه الدلالات المختلفة للوعي عند فرويد ، جاءت
على مراحل متلاحقة ، كان فرويد يحاول بها الإحاطة بمدلولات عاوم
ومدارس أخرى ، لكنى يستبقى لعلم النفس التحليلي شموله النظرى
المفترض . ورغم ذلك .. فقد ركز التحليل النفسى (فرويد بوجه
خاص : ثم بقية رواد المدرسة) على أن اللاوعى هو المسيطر على
الوعى ، وأن أعمال العقل اللاواعية تسيطر على الواعية منها ، فأدى
ذلك إلى إهمال مشاكل الوعي : وهى يكمن مصدر قوة النقد
الوجودى ونقد فلسفة الماهية أو (الظاهراتية) للنظرية الفرويدية .

ومنذ منتصف القرن الماضي تقريبا . . شرع علم الاجتماع ،
والدرسة التاريخية والبيولوجية - عموما - في التركيز على أن الوعي
نتاج لتطور فسيولوجي لمنح الإنسان . ولقدرة الإنسان على العمل
وابتكار اللغة ، ومن ثم تطور اجتماع في وقت واحد ، وأن الوعي
بهذا الشكل يصبح النتاج المباشر لتفاعل المعرفة المكتسبة فرديا
أو اجتماعيا مع الدماغ (المنح) ، وبالتالي . . يصبح اللا وعى جزءا من
الوعي ويتبادلان في الوقت نفسه التأثير والتأثر .

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٢٧٩ / ١٩٩٧

ISBN — 977 — 01 — 5395 — 8

مكتبة الأسرة



بسعر رمزي جنيه وربع
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ سامى خشبة

- نائب رئيس تحرير جريدة الأهرام،
ويشرف على تحرير صفحة «الفكر والثقافة»
بعدها الأسبوعي.

- ورئيس البيت الفني للمسرح.

- رئيس تحرير سلسلة «مختارات فصول»
الإبداعية التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب.

- ينشر أبحاثه ومقالاته فى عدد من المجلات
المتخصصة والدوريات المصرية العربية ويشارك
بأبحاثه فى مؤتمرات علمية عديدة فى مصر
والخارج.

- من مؤلفاته: «شخصيات

«قضايا المسرح المصرى ال
المسرح المعاصر».

- ومن ترجماته: «معنى

«المسرح فى مفترق الطرق

«الجزيرة» الدوس مكسلى، «ال

جويس، «نظريات الدراما الأور

«أعلام الدراما» جون جاسنر.

Bibliotheca Alexandrina



0635000

